Georg Caspar Schürmann

(1672/73—1751)

Sein Leben und seine Werke

nebst neuen Beiträgen zur Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper und Kapelle bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

Eingereicht bei der

Hohen Philosophischen Fakultät Sekt. I
der Universität München

von

Gustav Friedrich Schmidt

aus Rostock i. M.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

München 1913

Bayerische Druckerei & Verlagsanstalt, G. m. b. H.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Professor Dr. Adolf Sandberger
Professor Dr. Theodor Kroyer

(Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juli 1910.)

Mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät erscheint nur ungefähr ein Drittel der eingereichten Arbeit als Dissertation. Die ganze Arbeit, noch bedeutend umfangreicher als die vorgelegte Dissertation, erscheint demnächst im Druck.

Meinen lieben Eltern!

Einleitung.

Der Braunschweig-Wolfenbüttelsche Kapellmeister Georg Caspar Schürmann nimmt unter den deutschen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts mit Recht eine hochbedeutsame Stellung ein. Denn er ist einer der wenigen deutschen Musiker gewesen, die nicht in blinder, ohnmächtiger Vasallenergebenheit ihr Deutschtum, der Mode jener Zeit folgend, verleugneten, sondern von den Errungenschaften der italienischen Schule und Kunst ausgehend diese kraft ihrer starken persönlichen Eigenart mit nationalem Geist vertieften. Schon dadurch stellt er sich in den krassesten Gegensatz zu den meisten seiner deutschen Zeitgenossen, daß er als erstes dramatisches Werk, bevor er den verführerischen italienischen Boden betrat, eine italienische Oper schrieb und nach seiner Rückkehr aus dem gesegneten Land in auffallend bewußtem Streben nicht nur, soweit es ihm seine durch Fesseln großer Abhängigkeit von fürstlichen Mäcenen und Herren arg gebundene Freiheit im künstlerischen Schaffen zuließ, deutsche Opern komponierte, sondern auch stets durch Uebersetzung fremdländischer Bühnenwerke für eine Nationalkunst eintrat. In ausgezeichneter Weise charakterisiert Mennicke in seinem verdienstvollen Werke[1]) die sogenannten „Deutschitaliener" Hasse und Carl Heinrich Graun. Man habe in ihnen nicht deutsche Musiker in italienischem Gewand, sondern nach Bulthauptscher Anschauung italianissimi zu sehen, denn in der Mehrzahl ihrer Werke haben sie sich von der deutschen Kunst abgewandt, und vermutlich sei diese Häutung Graun schwerer geworden als Hasse. Die Abtrünnnigkeit dieser beiden Meister sei beklagenswert; denn sie verleite zu der trügerischen Annahme, daß das musikalische Deutschland des 18. Jahrhunderts für eine Nationaloper nicht reif gewesen sei; es sei ja gar nicht abzusehen, welche Entwicklung das deutsche Musikdrama genommen hätte, wenn Hasse und Graun dort weitergebaut hätten, wo beispielsweise Keiser und Schürmann stehen geblieben sind; namentlich auf den durch Hans Sommer wieder bekannt gewordenen Schürmann habe die zukünftige Forschung ihr Augenmerk zu richten.

Offensichtlich vergißt aber Mennicke das wichtigste Haupthindernis, weshalb es in Deutschland nicht zu einem nationalen

[1]) Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, S. 343.

Musikdrama hatte kommen können: die Unfähigkeit der deutschen Dichter. Diese machte, wie Hermann Kretzschmar treffend betont, Deutschland eben musikalisch zur italienischen Provinz.[1]) In eine solche Zeit versetzt, in der die Auslandshuldigung die erste Fürstentugend war und man von der Oper eine Veredelung des Theaters und der Literatur vergebens erwartete, konnte auch ein genialer Meister wie Schürmann, der unter den deutschen Opernstoffen die typisch nationalsten wie „Heinrich der Vogler", „Rudolph von Habsburg", „Ludewig der Fromme" und „Magnus Torquatus mit der eisernen Kette" vertonte, keine fruchtbringenden Resultate zeitigen.

Vielleicht aber hätte er zu seinen Lebzeiten mehr Lorbeeren ernten können, wenn er nicht an einen Hof verschlagen worden wäre, der eben auch dem Zeitgeschmack huldigend in der italienischen Oper in erster Linie Gelegenheit zu möglichst großer Prachtentfaltung sah. Daß man die bedeutenden musikalischen Fähigkeiten Schürmanns zu schätzen wußte, beweist schon seine außerordentlich lange Kapellmeistertätigkeit; stand er doch fast 54 Jahre in Braunschweig-Wolfenbüttelschen Diensten. Ob er bei seinen Zeitgenossen eine seiner würdige Anerkennung gefunden hat, wird man fast bezweifeln müssen, da ihm Mattheson weder eine Stelle in der „Ehrenpforte" eingeräumt, noch sonstwo sich in irgendwelcher anerkennenswerten Weise über ihn als Komponisten geäußert hat. Das einzige uns noch erhaltene Denkmal aus jener Zeit hat ihm Walther in seinem „Musical. Lexicon" (1732) gesetzt, der Schürmanns Verdienste mit folgenden Worten würdigt: „Er ist auch ein geschickter Poet und weiß nicht nur einen füglichen Text unter fremde Compositiones zu legen, sondern auch die Fehler anderer Poeten in den Opern zu verbessern. Uebrigens ist er so wohl im Singen und der Action, als in der Composition und dem accompagnement auf dem Clavier ein großer Virtuose."

In vorliegender Arbeit ist der Versuch gemacht Schürmanns Stellung in der Musikgeschichte, vor allem in der Geschichte der Oper, zum erstenmal in Form einer Monographie einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Aus dem Umstand, daß er neben Keiser der Hauptvertreter der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist und länger als ein halbes Jahrhundert an einem für die Geschichte der Oper hochbedeutenden und bislang noch nicht nach Gebühr gewürdigten Orte wie Braunschweig tätig war, erklärt sich das Doppelthema dieser Arbeit.

Als ich vor einigen Jahren, angeregt durch das Studium der Schürmannschen Oper „Ludovicus Pius" und einen aufmunternden Brief des Herrn Professors Dr. Hans Sommer in Braunschweig,[2]) an die Vorarbeiten für eine Monographie dieses Meisters ging, stieß

[1]) Kretzschmar: Geschichte der Oper (Kolleg).

[2]) An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. Sommer für die liebenswürdige Ueberlassung einer Kopie der gleichfalls in seinem Besitz befindlichen Opernpartitur des „Ludovicus Pius" meinen herzlichsten Dank aussprechen.

ich schon hier auf Schwierigkeiten ganz ungewöhnlicher Art. Einerseits war ich bei meinen biographischen Forschungen einzig und allein auf die eben erwähnte Walthersche Quelle angewiesen, die allerdings durch Archivrat Zimmermanns verdienstliche Publikation von Schürmanns Todesjahr und den Sterbedaten einiger seiner Verwandten aus dem Kirchenbuche der Schloßkirche zu Wolfenbüttel eine wesentliche Ergänzung fand,[1]) andrerseits mußte ich auf den wenigen von Eitner[2]) und Chrysander[3]) mitgeteilten Angaben auch meine bio-bibliographischen Untersuchungen weiterbauen.

Wer sich einmal mit Opernstatistik des 18. Jahrhunderts befaßt hat, weiß, vor welch schwierige bibliographische Fragen er gestellt wird. Erfahrungsweise bekennt dies auch Emil Vogel mit den Worten: „Der Musik-Bibliograph befindet sich, wenn es sich um anonyme Werke aus dem 18. Jahrhundert handelt, in einer sehr schwierigen Lage: Gewisse Operntexte z. B. wurden 20—30 mal von verschiedenen Meistern in Musik gesetzt. Man wird daher, wenn überhaupt, oft erst nach wiederholten Bemühungen das erwünschte Ziel erreichen.“ [4]) Um somit ein einigermaßen klares Bild von Schürmanns künstlerischer Entwicklung und seiner Bedeutung für die Geschichte der deutschen Oper entwerfen zu können, mußte ich mich mit oft recht mühevollen statistischen Vorarbeiten befassen. Es handelte sich also zunächst um die Anlage eines Zettelkatalogs für die ganze deutsche und die italienisch-deutsche Braunschweig-Wolfenbüttelsche Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Mit dem Gefühl der größten Dankbarkeit gedenke ich hierbei der hilfsbereiten und liebenswürdigen Unterstützung meines verehrten unlängst verstorbenen Landsmannes Albert Schatz in Rostock. Dadurch, daß er mir seinen seit 40 Jahren in unermüdlich gewissenhaftester Arbeitstätigkeit mittelst eigener und entliehener oder zuverlässiger Quellenangaben zusammengestellten Zettelkatalog für die Anlage der Basis meiner Studienforschungen in höchst liberaler und uneigennütziger Weise zur Verfügung stellte, blieb mir viel Mühe und Zeit erspart. Auf Grund dieser allerdings sehr lückenhaften Notizen — leider besaß Schatz kein einziges Braunschweig-Wolfenbüttelsches Operntextbuch — setzte ich meine Forschungen fort.

Außer den lokalgeschichtlichen und monographischen Werken, die für die Opernstatistik heranzuziehen sind, von deren Einzelaufzählung aber an dieser Stelle abgesehen werden muß, kommen für die deutsche Opernstatistik folgende Bücher und Aufsätze in Betracht:

Gottsched: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Lpz. 1757.

---

[1]) Braunschweig. Magazin, 1906, Juliheft, S. 83.
[2]) Eitner: Quellenlexikon; Allgem. deutsche Biographie, Bd. 33.
[3]) Chrysander: Gesch. d. Br. Wolfenb. Capelle und Oper. Jahrb. f. M.-W. I.
[4]) Vogel: Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibl. zu Wolfenb. VIII. Abtheilung, Vorwort.

Marpurg: „Verzeichnis deutscher Opern“ in den Histor.-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, 1758—1778, 3. Bd. S. 277—298 und 462—464, 4. Bd. S. 419—425, 5. Bd. S. 310—326 und 409—416.

Mattheson: Der musikalische Patriot. 1728.

Chrysander: Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1877—1879.

Chrysander: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper. J. f. M. W. I. Leipzig 1863.

Lindner: Die erste stehende deutsche Oper. 1852.

Schletterer: Das deutsche Singspiel 1863.

Clement et Larousse: Dictionnaire lyrique ou histoire des Opéras. 2. Aufl. v. Pougin, Paris 1897.

Riemann: Opernhandbuch 1883—1894.

Als ich mit der kategorischen Verwertung dieser periodischen Werke fertig war, ward ich zunächst vor die Aufgabe gestellt mich nach Textbüchern aus jener Zeit umzusehen, da diese die besten und zuverlässigsten Quellenvermittler sind für die Angabe der Autoren, des Orts und der Zeit der Aufführung einer Oper und für die Namhaftmachung der Sänger und Sängerinnen, die darin mitwirkten. Leider aber legte man damals keinen großen Wert darauf die Textbücher mit all diesen Angaben zu versehen; druckte man doch selbst in Hamburg Operntextbücher ohne Angabe des Verlegers und Druckortes. Aber wo wir Angaben eben erwähnter Art antreffen, da bieten diese eine wertvolle Bereicherung für die Kenntnis der Geschichte der Oper, da die Musik aus dem ersten Jahrhundert unserer deutschen Oper nur sehr lückenhaft erhalten ist. Ich brauche wohl nicht auf die wichtige Bedeutung des Personenregisters eines Textbuches hinzuweisen: Die Feststellung der Monteverdischen „Incoronazione di Poppea“ durch Vergleichung des Textbuches mit der anonymen Partitur ist doch wohl der schlagkräftigste und überzeugendste Beweis für die hohe Bedeutung der Operntextbücher im Dienste der Musikwissenschaft.[1])

Was nun die Benutzung dieser Textbücher betrifft, so ist das ein weiterer, schwieriger Problemspunkt. Weder Eitner noch Chrysander haben hier grundlegend gewirkt; dieser aber jedenfalls gewissenhafter als jener, da, wenn er einmal den Fundort angibt, diese Angabe auch stimmt, während Eitner die Textbücher oft dort existieren läßt, wo anno dazumal die Uraufführung einer Oper stattfand. Daß ihm für die Textbücher der in Braunschweig-Wolfenbüttel aufgeführten Opern die Herzogliche Bibliothek in Wolfenbüttel der beste Aufbewahrungsort schien, wird den, der die Eitnersche Art zu arbeiten kennt, nicht wundernehmen.

Infolge dieses Uebelstandes war ich also von vornherein auf Reisen und Rundschreiben angewiesen.

---

[1]) Vgl. Kretzschmars Ausführungen i. d. Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1894.

Wie zu erwarten steht, wenn es sich um Auskunft über anonyme und der Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr existierende Manuskripte handelt, — gedruckt ist von Schürmanns Kompositionen zu seinen Lebzeiten nichts — waren diese Anfragen bei den bekanntesten Bibliotheken und Archiven des In- und Auslandes ergebnislos. Nur die Kgl. Universitätsbibliothek in Göttingen hätte mich durch ihre Mitteilung zu großem Dank verpflichtet, wenn ich nicht schon durch das „Verzeichnis der Handschriften im Preußischen Staate, Berlin 1894" auf das dortige Vorhandensein 11 Schürmannscher Briefe an I. F. Uffenbach aufmerksam geworden wäre.

Persönliche Forschungen stellte ich außer hier in München in folgenden Städten an: Augburg, Nürnberg, Erlangen, Bamberg, Bayreuth, Coburg, Hildburghausen, Meiningen, Gotha, Weimar, Naumburg, Weissenfels, Merseburg, Erfurt, Eisenach, Göttingen, Rostock, Schwerin, Lübeck, Hamburg, Bremen, Hannover, Dresden, Leipzig, Berlin, Charlottenburg, Wolfenbüttel, Braunschweig, Magdeburg, Halle und Zeitz.[1])

Das große Verdienst zum erstenmal auf die Tiefe und Eigenart der Schürmannschen Kunst hingewiesen zu haben gebührt Prof. Dr. Hans Sommer, der durch die Herausgabe des „Ludovicus Pius", wohl eines der wertvollsten Denkmäler deutscher Tonkunst der Vergessenheit entrissen hat.[2]) In überzeugendster Weise hat sich Sommer dann weiter über die Echtheit dieser Oper — bekanntlich tragen weder Partitur noch die drei verschiedenen Ausgaben der Textbücher den Autornamen — in den Monatsheften für Musikwissenschaft ausgesprochen.[3]) Ferner möchte ich des Verfassers längeren Aufsatz über „Die Anfänge der deutschen, insbesondere der Herzoglich Braunschweigischen Oper"[4]) nicht unerwähnt lassen, da dieser Artikel auch eine Besprechung der Oper „Ludewig der Fromme" enthält. Außer Sommer haben dann noch Eitner[5]) und Ernst Stier[6]) über Schürmanns musikalische Verdienste gehandelt.

---

[1]) Allen Herren Direktoren und Sekretären der Archive und Bibliotheken obiger Städte, ganz besonders den Herren Archivrat Dr. Paul Zimmermann und Oberbibliothekar Prof. Dr. Milchsack in Wolfenbüttel, den Herren Oberbibliothekar Dr. Leidinger, Bibliothekar Dr. G. Schultz, Bibliothekar Dr. Petzet und Herrn Sekretär Hesselberger (München) und Herrn Direktor Prof. Dr. A. Kopfermann (Berlin), spreche ich für die bereitwillig gewährte Unterstützung und für manchen wertvollen Ratschlag geziemenden Dank aus.

[2]) Publ. der Ges. f. Musikforschung, Bd. XVII.

[3]) M. f. M. XIV. S. 48—51 u. 53—55, XXIV. S. 137—139.

[4]) Separatabdruck aus den Braunschweig. Anzeigen, Dez. 1881.

[5]) Vgl. M. f. M. XVI, S. 40, u. XXVI, S. 85, 106, 142. Auf die Eitnersche Herausgabe einer Schürmannschen geistlichen Kantate und einer Arie aus der Oper „Henricus anceps" kommen wir später zu sprechen.

[6]) In „Die Musik", 1903/04, S. 107—111.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548303_0046

Als Hermann Kretzschmar vor etlichen Jahren seinen Aufsatz: „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper“[1]) publizierte, wollte er damit zunächst eine „Grundlage für weitere Forschungen“ geben und zugleich zu solchen anregen. Wenn er dann u. a. bemerkte, es sei eine wissenschaftlich vollbefriedigende, erschöpfende und in allen Einzelheiten unanfechtbare Lösung der Aufgabe zurzeit noch nicht möglich, und wolle man das Bild der Entwicklung unserer deutschen Oper genauer ausführen, müsse namentlich auf Vollständigkeit des musikalischen Teils verzichtet werden, so erkennen wir schon zur Genüge aus den hier von einem unserer besten Kenner der Geschichte der Oper angeführten Gründen die außerordentlich großen Schwierigkeiten, mit denen zukünftige Forscher auf diesem Gebiete zu kämpfen haben werden. Wird nun auch die Kenntnis der Geschichte der ältesten deutschen Oper eben wegen Mangel an ausreichendem musikalischen Material immer lückenhaft bleiben, so ließe sich doch an der Hand der noch erhaltenen Partituren, Arien und Ariensammlungen, Textbücher und sonstigen Aktenmaterials ein ziemlich klares Bild der Entwicklung unseres nationalen Musikdramas entwerfen, allerdings muß man sein Augenmerk in Zukunft noch mehr auf die Statistik richten, als man bisher getan und für nötig befunden. Arbeiten wie die Gottscheds,[2]) Chrysanders,[3]) Marpurgs,[4]) Lindners,[5]) Sittards,[6]) Opels,[7]) Schiedermairs,[8]) und Werners[9]) bilden die Grundlagen für alle weiteren Forschungen und diesen ähnliche sind deshalb jederzeit aufs freudigste zu begrüßen. Es tut uns vor allem einmal ein Buch not über Statistik der deutschen Oper unter Benutzung sämtlicher noch zugänglicher Textbücher etwa im Sinne der verdienstvollen Arbeit Wiels über die venetianische Oper.[10]) Ein bereits oben angeführter, schwer ins Gewicht fallender Hauptgrund für die Unzulänglichkeit unserer Forschung über die deutsche Oper ist die oftmals nicht zu entscheidende Frage nach der Autorschaft der verschiedenen Stücke. In dem biographischen Teile meiner Arbeit werde ich den kritischen Nachweis

[1]) Sammelbände d. Internat. Mus.-Ges. III, S. 270 u. ff.
[2]) Gottsched: Nöth. Vorrath, a. a. O.
[3]) Chrysander: Gesch. d. Br. Wolfenb. Capelle u. Oper, a. a. O.
[4]) Marpurg: Histor.-Krit. Beyträge, a. a. O.
[5]) Lindner: Die erste stehende deutsche Oper.
[6]) Sittard: Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württemb. Hofe.
[7]) Opel: Die ersten Jahrz. d. Oper zu Leipzig.
[8]) Schiedermair: Bayr. Festsp. im Zeitalter des Absolutismus.
[9]) Werner: Städt. u. fürstl. Musikpflege in Weißenfels.
[10]) Wiel: I Teatri musicali Veneziani del settecento.

zu bringen versuchen, wie ungenau Mattheſons Angaben in seinem musikaliſchen Patrioten[1]) über die Komponisten und Dichter der in Hamburg aufgeführten Opern bisweilen sind. Als zuverlässigste Quellen für die Namhaftmachung des Komponisten einer Oper dienen uns die gedruckten Ariensammlungen und Textbücher und in zweiter Linie die handschriftlichen Partituren. Daß es sich bei den mit den Namen der Komponisten versehenen gedruckten Ariensammlungen um authentische Stücke handelt, ist evident, zumal wenn man noch dem Umstand Rechnung trägt, daß die Korrekturbogen den Verfassern meistens vorgelegt worden sind. Ausnahmefälle wie z. B. das Sichschmücken mit fremden Federn à la Giov. Bat. Bononcini[2]) u. a. finden sich natürlich, wenn schon selten, auch hier. Es darf niemanden wundernehmen, daß ich den Angaben der Textbücher im Verhältnis größeren Wert und mehr Richtigkeit beilege als den handschriftlichen Partituren, ja sogar Autographen, denn diese Behauptung stützt sich auf eine Reihe von eigenen Erfahrungen, die ich bei meinen Forschungen über Schürmanns Opern sammelte (Jason- und Salomon-Partitur!). Die wertvolle Benutzung der Operntextbücher im Dienste der Musikwissenschaft wurde schon an anderer Stelle ausführlich behandelt, hier muß einmal näher eingegangen werden auf die speziellen Fälle betreffs der so allgemein beliebten Einlagen von Kompositionen anderer Meister in die Opern dieses oder jenes Komponisten und der Anfüllung ganzer Opern mit Arien verschiedener Tonkünstler. Was diese letzteren, die sogenannten Pasticcios, anbelangt, so pflegen die Angaben der Komposition einer solchen Oper in den betreffenden Textbüchern meistens ganz zu fehlen, wie z. B. in der Oper „Clelia" v. J. 1730 — die handschriftliche Partitur trägt trotz der hierin befindlichen Arien und Duette von Graun und Händel (Teseo und Rodelinda) den Vermerk „Opera Clelia di Monsieur Schurmann" — oder der Sachlage gemäß zu lauten wie z. B. im „Orlando furioso" v. J. 1722: „die Musik ist zusammengesetzet von G. C. Schürmann, die meisten Arien sind auserlesen von den berühmtesten Ital. Componisten". Stehen nun aber in den Textbüchern die Namen der Komponisten, so ist damit auch die Richtigkeit dieser Angabe verbürgt.[3]) Ein Beispiel, wie ungemein gewissenhaft man dabei

[1]) Mattheſon: Der Musical. Patriot. Hbg. 1728.
[2]) Vgl. Köchel: Fux, S. 67 ff.
[3]) Vgl. „Hercules am Fluß Thermodontes". Opera in 3 Handlg. Br. 1749. „Die Symphonie und meisten Arien dieser Opera sind von Signor Hassen . . . componirt." Alcina Br. 1738 (Händel) ohne Angabe des Komponisten; dagegen „Justinus" Br. 1741. „Die Music der Arien wie auch der Ouverture und Sinfonien sind comp. v. Signor Hendel." Ferner: „Die von dem flüchtigen Aeneas verlassene Dido" Br. 1739. „Die Ital. Arien sind comp. v. Sign. Giuseppe Antonio Paganelli." „Venceslao" Br. 1739. „Die Music dieser Opera ist comp. v. Sign. Giov. Verocai . .": „Penelope" Br. 1742. „Die Arien (teils ital., teils deutsch) zu dieser Opera sind comp. v. Giov. Verocai . ."; Zenobia und Radamisto" Br. 1742. „Die Sinfonia u. Arien sind in die Music gesetzet v. S. Giov. Verocai . ."; „die getreue Emirena Parthische Prinzessin" Br. 1745. „Die Symphonie, Arien u. Chöre dieser Opera sind comp. von S. Giovanni Verocai . ." etc.

verfuhr, möge hier Platz finden. Als man die Schürmannsche Oper „Salomon" v. J. 1701 zwei Jahre später zu Hamburg in einer Neubearbeitung unter dem Titel „Die über die Liebe triumphirende Weisheit oder: Salomon" aufführte, lautete die Vorrede des Textbuches: „Der bey aller Nach-Welt Verehrungs-Würdige König Salomon hat schon vor einigen Jahren meritiret, von einem Großen und mit aller Hohen Fürsten Klugheit begabten Hertzoge auf dem großen Braunschweigischen Schau-Platze aufgeführt zu werden; und also hoffet man bey dessen weiterer Vorstellung nicht unbillig eine allgemeine Approbation. Man hat eine Zeit seiner Regierung zur Praesentation ausgelesen, welche wegen der Ergebenheit, die Salomon gegen seine vielen Weiber truge, vieles in sich schlosse, so man itzo an manchen Orten galanterien nennet: Doch so tadelhaft diese Anfangs sind, desto ruhmwürdiger ist das Ende. Daß man aber dieses Schauspiel durchaus geändert, und so wohl die Music, Poësie als auch die Invention und Einrichtung anders und kürtzer gemacht, ist aus solchen Ursachen geschehen, die ein jeder errathen kan, der die Opern, das hiesige Theatrum und den gout der Leute verstehet. Die eintzige Partie von Salomon ist, was die Poësie und die Music anbelanget, aus gewisser Raison so geblieben; nur daß man wegen der Weitläuftigkeit vieles ausgelassen, und zuletzt eine neue Arie hinzugesetzet, welche wie auch eine andere Arie des Salomons in der Music neu ist, und will man selbige aus unnöhtiger Sorgfalt nicht beschreiben, weil ein jeder den großen Unterscheid der alten und neuen Composition leicht verstehen wird. Imgleichen hat man auf Vornehmen Befehl, den man allezeit gerne respectiret, diese Arie in dem dritten Aktu mit eingerücket: Euch ihr schönen Augen muß ich lieben, und es dem Hochgeneigten Leser berichten wollen, um nicht angesehen zu werden, als ob man sie vor die seinige ausgäbe. Sonsten die Verwandlungen betreffend, selbige sind durchaus rar, und werden wegen ihrer Schönheit die Augen nicht unvergnügt lassen: Man hat wenig neues hinzu gesetzet, sondern weil sie sehr wohl ausgesonnen, selbige gelassen, wie sie zu Braunschweig die Hohen Zuschauer contentiret. Wie man denn anbey versichert, daß man nicht aus Mangel der gebührenden Estim diese Opera in dem übrigen geändert, sondern bloß aus Veranlassung hießigen Theatri. Inübrigen wird eine Erklärung der darinnen vorkommenden Liebes-Intriguen nicht nöhtig seyn, weil sie an sich selbst gantz deutlich: und so ich nicht so vermögend bin, von dem Hochgeneigten Leser eine Genehmhaltung zu erlangen, so werden geschicktere Personen darinnen glücklich seyn, wenn man die Ehre hat, denselben bey der Praesentation zu sehen." [1])

Die Nachprüfung der in dieser Vorrede vermerkten Aenderungen, die an dem alten Braunschweiger „Salomon" für die Hamburger Aufführungen vorgenommen wurden, führte zu folgendem Resultat: Von den 9 Arien des Salomon sind die Arie „Furcht,

[1]) Die Fundorte der Operntextbücher werden im bibliographischen Teil unserer Arbeit verzeichnet werden.

Zittern, Qual und Schrecken" (III, 8), die in dem Braunschweiger Textbuch lautete: „Furcht, Zittern, Grauen, Qual und Schrecken", und die Arie „Großmuth stammt vom Himmel her" (III, 16) neu komponiert und die Arie des Taphenes „Euch ihr schönen Augen" (III, 11) „in dem dritten Actu mit eingerücket" worden. Die von Braunschweig her beibehaltenen Arien sind nachstehende: „Saget Schöne, darff ich hoffen" (Salomon I, 2); „Weich Argwohn, weich von mir" (Salomon 1,4); „Die Hoffnung schmeichelt mir" (Mahelath I, 5); „Erwache zur Rache" (z. T. Taphenes II, 9); „Ach Argwohn du Gifft und Pest der Seelen" (Sal. II, 14); „Nun schlägt des Unglücks Sturm und Wetter" (Sal. II, 16); „Nur bloß durch des Verräthers Bluth" (Sal. II, 17); „Kaum hastu ja vergnügte Ruh" (Sal. II, 22); „Ja, ja nur Eitelkeit" (Sal. III, 15). Die übrigen 43 Arien, 3 Duette und 2 Chöre sind neu gedichtet und größtenteils auch neu komponiert. Die Rezitative der Hamburger Oper zeigen hier und dort große Uebereinstimmung mit dem der Braunschweiger. Jedenfalls ist manchen der ursprünglichen Arien nur ein anderer Text untergelegt worden, wie es der Sinn der geänderten Handlung erforderte; metrische Identität in dem Text der Arien läßt diese Annahme aufkommen. Chrysanders[1]) Vermutung, daß Hunold (und fast wolle es scheinen auch Keiser) das Werk eines Andern [d. h. Herzog Anton Ulrich-Schürmann] nur für Hamburg bearbeitet habe, werden unsere eingehenden Untersuchungen eben so sicher bestätigen, wie sie Leichtentritts Hypothese widerlegen, der auf Grund des Hamburger Operntextbuches vom Jahre 1709 annehmen zu müssen glaubte, daß „der Sinn" der in der Vorrede angeführten Bemerkungen der sei, daß „Kaiser jetzt, d. h. im Jahre 1709 bewußt einen anderen Stil schrieb, als Jahre vorher zur Zeit der ersten Aufführung in Braunschweig".[2])

Wie uns die Textbücher für die Namhaftmachung des Komponisten einer anonymen handschriftlichen Partitur nützlich sein können, so ist ihre Benutzung u. a. auch noch für die Angabe der Entstehungszeit der einzelnen Arien von großem Wert. Gerade dieser Umstand scheint bei den Opernforschern noch wenig Beachtung gefunden zu haben. Da auch die Keiserschen handschriftlichen Partituren zu Meinungsverschiedenheiten betreffs der chronologischen Einreihung der Arien Anlaß geben, so wird sich hier manches durch Vergleichung der verschiedenen Textbücherdrucke klären. Wenn beispielsweise eine Arie nur in dem Textbuch der Uraufführung vorkommt, so ist sie auch für diese komponiert worden. Vorsichtiger und weitgreifender mit Berücksichtigung aller möglichen Gesichtspunkte muß man im andern Falle vorgehen, wenn dieselbe Arie bei einigen oder allen Aufführungen vorhanden ist, da sie ja nicht nur von einem andern Komponisten, sondern auch von demselben neu vertont sein kann. Für die Entwicklungsgeschichte und Bewertung eines Komponisten sind solche oft

[1]) Jahrb. f. Musik. Wissensch. I, S. 256.
[2]) Leichtentritt: R. Keiser in seinen Opern. S. 28 und 29.

mühsamen Untersuchungen unerläßlich. Jedenfalls hätte die Benutzung dieser Hilfsmittel Chrysander vor seinem unzutreffenden Urteil über Keisers künstlerische Entwicklung bewahrt,[1]) das schon Leichtentritt widerlegt hat.[2]) Auch für Schürmanns Opernpartituren, die alle Manuskript geblieben sind, haben sich derartige Untersuchungen aufs beste bewährt.

Als die Koryphäen unter den deutschen Opernkomponisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Hauptrepräsentanten der deutschen Oper werden bekanntlich Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann bezeichnet. Daß sich das Hauptinteresse der Historiker gerade auf diese beiden Meister lenken mußte, dazu tragen nicht wenig die Umstände bei, daß Keiser und Telemann zu den populärsten Komponisten ihrer Zeit gerechnet wurden und sich die zeitgenössiche Kritik — den tonangebenden Mattheson an der Spitze — mit ihnen vornehmlich beschäftigte und sie beide Hamburg zur Hauptstätte ihrer Wirksamkeit wählten. Welch eine große und bedeutungsvolle Rolle diese freie Reichsstadt für die Geschichte der deutschen Oper, die hier als Volksoper im Jahre 1678 ihren Einzug hielt, spielt, ist eine ebenso bekannte Tatsache wie die andere, daß Hamburg jahrzehntelang ein Zentrum der deutschen Liederdichtung gewesen ist.[3]) Johann Rist und seine Schule haben hier ihren Sitz gehabt und der Ruhm ihrer Künstlerschaft verbreitete sich über ganz Deutschland. Der Kantor Christoph Bernhard, ein Schüler Heinrich Schütz', war hier langjähriger Leiter des von Matthias Weckmann begründeten Collegium musicum. Der große Organist Johann Adam Reincken wirkte in Hamburg neben andern bedeutenden Musikern, durch die diese Stadt seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts der Hauptsitz des deutschen Liedes geworden war, wie: Johann Schop, Thomas Selle, Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Heinrich Pape, Joh. W. Franck.

Kein Wunder also, daß eine Stadt mit solcher großen Vergangenheit auch fast 60 Jahre lang die Hauptstätte der deutschen Oper wurde, daß es allgemein hieß: von dem, was Deutschland an Poeten, Musikern und Sängern besitze, seien die sinnreichsten, geschicktesten und trefflichsten in Hamburg beisammen; wer seine Sache verstehe, finde dort am leichtesten Beachtung und Brot.[4])

Wie die Opernaufführungen im Fürstlichen Theater zu Wolfenbüttel für das Zustandekommen einer Singspielbühne auf dem Gänsemarkt zu Hamburg bestimmend gewirkt haben mögen, so

---

[1]) Chrysander: G. F. Händel. Bd. I, S. 80. Durch eine falsche chronologische Zusammenstellung der Keiserschen Werke kommt Chrys. zu jener unrichtigen Begründung, daß Keisers erste Werke aussehen wie seine letzten, daß er in vierzig Jahren weder vor- noch zurückgeschritten sei.

[2]) Leichtentritt, a. a. O., S. 8.

[3]) Kretzschmar: Das erste Jhdt. d. deutsch. Oper. (Sbde. d. J. M. G. III, S. 270).

[4]) Chrysander: Händel I, S. 72.

wurde umgekehrt das Opernunternehmen dieser Stadt, wo dem Volke der Eintritt ins Theater gegen Bezahlung freistand, wiederum der unmittelbare Anlaß zum Bau eines Opernhauses in Braunschweig. Dem Beispiel Braunschweigs folgten dann auch Leipzig und Naumburg. Alle diese drei Städte pflegten mit Unterstützung ihres Landesherrn während der Meßzeiten Volksvorstellungen zu veranstalten: Braunschweig in der Lichtmeß- und Laurentiimesse, Leipzig während der Oster- und Michaelismesse und Naumburg während der Petri-Paul-Messe.

Die fürstliche Residenz Weißenfels verdient im Zusammenhang mit den hier erwähnten Städten vor allem deshalb rühmend hervorgehoben zu werden, weil gerade sie eine Hauptpflegestätte der national-deutschen Oper wurde und aus ihr viele bedeutende Musiker hervorgegangen sind, die auch für die Hamburger, Braunschweiger, Leipziger und Naumburger Bühne Singspiele komponiert haben. Da ist zunächst der Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp Krieger zu nennen, der die Mehrzahl der hier in der Zeit von 1679—1716 aufgeführten Opern komponiert hat. Nach Braunschweig hat er, wie uns Mattheson berichtet, „auf gnädigsten Befehl Sr. Hochfürstl. Durchl., Hertzog Anthon Ulrichs, viele Tafel-Musiken und Opern, mit Erlaubniß seines gnädigsten Herrn, versandt" und dort aufgeführt.[1]) Die Braunschweiger Opern „Hercules unter denen Amazonen" (Br. 1693) und „Wettstreit der Treue" (Br. 1693) können wir von seiner Komposition namhaft machen; vielleicht ist Krieger auch der Verfasser der Oper „Der beständige Orpheus" v. J. 1684. Jene beiden Stücke kamen dann von Braunschweig auch nach Hamburg (1694), jedenfalls durch Vermittlung Coussers, der ja um diese Zeit den Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hof verließ. Der spätere Lübecker Kapellmeister Johann Christian Schiefferdecker, der 1702 Akkompagnist an der Hamburger Oper wurde, für deren Bühne er vier Opern komponierte, und der Hamburger Kapellmeister Johann Philipp Förtsch genossen ihre musikalische Erziehung in Weißenfels, ebenso der noch berühmtere Reinhard Keiser, der aus der Umgegend dieser Stadt, aus Teuchern stammte. Ferner wissen wir, daß hier Händel als Knabe seine ersten großen Eindrücke von Musik empfing und Johann Sebastian Bach in seiner Stellung als Weißenfelsischer „Kapellmeister von Haus aus" einige seiner dramatischen Kantaten für diesen Hof schrieb.[2]) Schon Friedlaender hat in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert"[3]) darauf hingewiesen, wie genau man die Entwicklungslinie verfolgen könne von den Weißenfelsern über Keiser zu Johann Valentin Görner, einem der besseren deutschen Liederkomponisten im 18. Jahrhundert, der in Hamburg von Keiser sehr beeinflußt wurde, und es sei wohl nicht ohne Bedeutung, daß

[1]) Mattheson: Criticae musicae II, S. 173 u. 174.
[2]) Kretzschmar: a. a. O., S. 277.
[3]) Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jhdt. I$_1$, S. XXXI.

ein Lieblingsschüler Telemanns, der Organist Schmügel in Lüneburg, der Lehrer von Johann Abraham Peter Schulz wurde.

Die ersten Hamburger und die Weißenfelsischen Opern noch fast bis zum zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts tragen ihrem Charakter nach ein gleichartiges Gepräge, insofern ihre Komponisten mit und ohne Absicht den größeren Arienformen der Italiener und den Tanzliedern der Franzosen aus dem Wege gingen und mit Vorliebe kleine, oft an das evangelische Kirchenlied anklingende Strophenlieder zu schreiben pflegten, nicht nur in den Sologesängen und Duetten, sondern auch in den Chören. Es sind dies, wie schon Winterfeld erkannt, „mit sehr wenigen Ausnahmen, strophische Gesänge, die sich aus den freien Rhythmen und Reimen des recitativisch behandelten Gesprächs entwickeln". [1]) Neben geschlossenen, in Liedform gehaltenen Musikstücken stehen solche, die man ihrem Wesen nach motettenhaft nennen kann. Dies sind im Gegensatz zu den das strophische Versgefüge darstellenden, in einem Zuge gehaltenen Melodien gewissermaßen nur Melodiefragmente, wie wir sie in ähnlicher Weise in Johannes Eccards weltlichen Liedern finden, [2]) die gebildet werden aus lauter einzelnen, durch Cäsuren voneinander getrennten Motiven für jede einzelne Textzeile, hier und da wird auch durch künstliche Dehnung und Bindung der Schein der Langatmigkeit erzeugt.

Verrät sich nun bei der ersten deutschen Oper das Wahrzeichen ihrer Nationalität hauptsächlich durch das überreichliche Anklingen des Kirchenlieds und in textlicher Beziehung durch das Aufgreifen biblischer Stoffe für die Bühne (wie in Hamburg und Braunschweig), so zeigt sie auch gleichzeitig in ihrem Reichtum an Liedern, welch großer Popularität sich der Liedgesang damals erfreut hat. Wie es bisher oft geschehen war, daß der Volksgesang die Quelle und Grundlage des kirchlichen Gemeindegesanges wurde, und wie das vorherrschend Liedhafte in den kirchlichen Chorgesängen seinen Weg in die Gemeinde nahm, so fanden auch jetzt ähnliche Wechselbeziehungen zwischen Bühne und Kirchengesang statt, ja der Einfluß der Oper auf diesen wurde sogar mit Beginn des 18. Jahrhunderts derartig überwiegend, daß das Kirchenlied einen starken weltlichen Zug bekam.[3])

Diese Liedermusik, das Hauptkennzeichen der ältesten deutschen Oper, blieb in Weißenfels und den benachbarten thüringischen und sächsischen Residenzen Gotha, Altenburg und Eisenberg von längerem Bestand als in Hamburg. Während die Strophenlieder in Weißenfels noch lange und zwar unter Kriegers Wirksamkeit vorherrschend blieben, vollzog sich in Hamburg schon Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts der große Umschwung vom Liederspiel zur eigentlichen Oper, so daß hier die

[1]) C. v. Winterfeld: Der evangel. Kirchengesang etc., III, S. 42.
[2]) C. v. Winterfeld: Ebenda, II, S. 315.
[3]) v. Winterfeld: a. a. O., II, S. 501.

Lieder das Privilegium der als Spaßmacher agierenden Personen wurde.

Die Annäherung an den italienischen Stil, die Kretzschmar vom Jahre 1682 an, mit der Aufführung des „Diocletian", der bedeutendsten Oper Wolfgang Francks, datierte,[1]) erfolgte nach den neuesten Forschungen Sandbergers bereits zwei Jahre früher mit dem Erscheinen des Singspiels „Die drei Töchter Cecrops".[2]) Kleine Da Capo-Arien wie Francks Arie „Quillt ihr Thränen" aus „Cara Mustapha" (1686), die eigentlich eine dreiteilige Liedform mit wiederholtem ersten Teil ist, finden wir auch schon in den Kriegerschen Opern,[3]) nur daß sie hier noch nicht mit „Da Capo al fine" bezeichnet und die harmonisch gegensätzlichen Teile scharf voneinander gesondert werden. Wenn auch Kriegers Formen nur Kleingerüste gestaltender Kunst sind und sehr viele Arien in ihrem Aufbau „einem durch Koloraturen modernisierten Motettenstil"[4]) gleichkommen, so stehen diesen Zwittergebilden meist eintöniger Empfindungsweise wiederum wahre Perlen großer Ausdrucksmusik gegenüber wie z. B. die Arien „Tausend Schmerzen" aus der Oper „Der wiederkehrende Phoebus" und „So bin ich nun von dir getrennt", „Mein Leben liegt in letzten Zügen" und vor allem die Arie „Valeria, so muß dein treues Hertz zu Grunde gehen" aus der Oper „Der großmüthige Scipio". Das sind Stücke, die auf die späteren Trennungsszenen und ausdruckvollen Lamenti eines Cousser, Keiser, Schürmann und Telemann hinweisen und Johann Philipp Krieger als wohlberechtigten „Vorläufer der eigentlichen Blüthezeit der deutschen Oper"[5]) gelten lassen müssen. Es wäre eine Spezialstudie über Kriegers Gesamtschaffen wünschenswert; vielleicht würden sich noch manche andere Kompositionen auffinden lassen, die uns einen tiefen Einblick in die Kunst dieses Meisters gestatteten. Auch der biographische Teil einer solchen Arbeit wird wohl wertvolles Neuland über die Beziehungen Venedigs zu Neapel aufdecken. In einigen der eben erwähnten Stücke erinnert Krieger in der Tiefe der Empfindung an Francesco Provenzale, dessen Oper „Il (Lo) Schiavo di sua moglie" ja schon 1671 in Neapel zur Aufführung gekommen sein soll,[6]) also kurz vor Kriegers dortigem Aufenthalt. Eine Untersuchung der Opern des älteren Ziani, Pietro Andrea, wäre sehr ratsam, da durch diesen Meister die venetianische Oper nach Neapel importiert worden zu sein scheint und er auch entschieden auf den jungen Provenzale nicht ohne bedeutenden Einfluß geblieben ist. In dem Teatro S.

[1]) Sbde. d. J. M. G., III, S. 284.

[2]) Die Partitur dieser Oper erscheint demnächst in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern.

[3]) Vgl. die Arien a. d. Kriegerschen Opern: Flora, Cecrops, Procris, Nbg. 1690, u. a. d. Opern Phoebus, Eheliebe, Wunderbrunnen, Scipio, Nbg. 1692.

[4]) Kretzschmer: Sbde. d. J. M. G. III, S. 276.

[5]) Schneider: Das musikal. Lied, II, S. 179.

[6]) Hugo Goldschmidt: Franc. Provenzale als Dramatiker. Sbde. d. J. M. G., VII, S. 610.

Bartolomeo kamen u. a. folgende drei Opern Zianis um diese Zeit zur Aufführung: „Annibale in Capua“ (1671), „Eraclio“ (1673) und „Attila“ (1675).[1]) Nach Mattheson hat sich Krieger im Jahre 1672, wo er in Venedig den Unterricht Rosenmüllers und in Rom den Carissimis genoß, auch eine Zeit lang in Neapel aufgehalten, „daselbst“ habe er „die Musiquen angehört, und sich mit dem alten Capellmeister Ziani bekannt gemacht“. In Venedig lernte Krieger auch Cavalli, den jungen Ziani (Marcantonio), Legrenzi und in Bologna „den berühmten Bononcini“ kennen; ferner berührte er auf seinen Studienreisen u. a. die Städte Padua, Ferrara und Florenz.[2])

Wir haben schon vorhin die auffallende Erscheinung bemerkt, daß der musikalische Teil der Geschichte der deutschen Oper vorwiegend als Geschichte der Hamburger Oper und ihrer Komponisten behandelt worden ist. Dies ist auch der springende Punkt, daß man bislang zwei bedeutenden Repräsentanten der deutschen Opernmusik nicht die ihnen gebührende Beachtung hat zuteil werden lassen: Johann Sigismund Cousser und Georg Caspar Schürmann. Wie die Lücke zwischen den ersten deutschen Opernversuchen der Krieger, Theile, Franck, Strungk, Förtsch, Conradi und den Opern Keisers durch die Coussers ausgefüllt wird, so ist andrerseits Schürmann in der Entwicklung der deutschen Oper ein wichtiges Bindeglied zwischen Keiser und Telemann. Stand Hamburg, seitdem man über die bloße Liedermusik hinauskam und sich dem italienischen Stil zuwandte, ja es sogar im Jahre 1692 mit der Aufführung einer französischen Oper versuchte, schon unter dem faszinierenden Einfluß Wolfenbüttels, wo seit den achtziger Jahren die Opern der italienischen Meister Cavalli, Cesti, Giannettini, Boretti, Alveri, Fedrizzi und Monari neben den französischen Lullys Bürgerrecht erworben hatten, so wurde der Operngeist dieser freien Reichsstadt durch das Erscheinen des Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapellmeisters Joh. S. Cousser auf ein weit höheres Niveau gehoben: Cesti, Pallavicini, Giannettini, Steffani, Lully und Cousser gelangten jetzt zur Aufführung. Braunschweig wirkte also direkt richtunggebend auf den musikalischen Geschmack und die Entwicklung der Oper Hamburgs und die deutschen Singspiele Coussers nebst den übersetzten italienischen Bühnenwerken Steffanis wurden die treibenden Kräfte für die Entwicklung unserer ersten deutschen Oper, die in Keiser, Schürmann und Telemann ihre Hauptmeister finden sollte.

Zu einer gründlichen Untersuchung der Cousserschen Opern ist es erst unlängst gekommen.[3]) So erklärt sich auch das irrtümliche Urteil, zu dem die berühmte Berliner Jason-Partitur vielen Gelehrten Anlaß gegeben hat. Die Stil- und Formenunter-

[1]) Florimo: La Scuola musicale di Napoli. Vol. IV.
[2]) Mattheson: Criticae musicae II, S. 171.
[3]) Hans Scholz: Joh. Sigismund Kusser. Lpzg. 1911. (Münchener Dissertation.) Meinem Studienkollegen Herrn Dr. Scholz verdanke ich eine genauere Kenntnis der Cousserschen Opern und Suiten.

schiede der Arien dieser Partitur, deren größte Anzahl aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammen wird, und der noch erhaltenen Ariensammlungen aus Coussers Opern „Ariadne" v. J. 1692 und „Erindo" v. J. 1693 sind so gewaltig, daß man sich schlechthin wundern muß, wie es bei einer gewissenhaften Stilkritik möglich war, jene Jason-Partitur für ein Werk Coussers auszugeben, dessen gleichnamige, aber einen andern Stoff dieser Sage behandelnde Oper im gleichen Jahre wie Ariadne, also schon 1692, in Braunschweig zur Aufführung gekommen war. Obwohl uns an musikalischem Material von Coussers dramatischen Werken, die für die Geschichte der deutschen Oper in Betracht kommen, leider nur jene Bruchstücke aus der „Ariadne" und dem „Erindo" erhalten sind, so genügen diese doch immerhin dem hervorragenden Suitenkomponisten auch einen Ehrenplatz in der Geschichte unseres nationalen Musikdramas zu sichern.

Soweit unsere Kenntnis über die Formenneuerungen in der deutschen Oper reicht, galt bisher Reinhard Keiser für den Meister, der den wesentlich liedartigen Gesang auf der Hamburger Bühne umgestaltet und an die Stelle der Liederchen die Arie gesetzt hat.[1]) Die Cousserschen Arien zwingen uns zu einer gründlichen Revision dieses Urteils. Ohne die Verdienste Keisers schmälern zu können, müssen wir ihm doch zugunsten Coussers einen wesentlichen Teil seines Ruhmes nehmen, was die Urheberschaft der Erweiterung der Arienformen anbelangt. Beide Meister gehen in ihrem dramatischen Schaffen vornehmlich auf dieselben Quellen zurück: die Opern Lullys und Steffanis. Ob ein unmittelbarer Einfluß Coussers auf Erlebach, der sich ebenfalls zu Paris gebildet haben soll,[2]) stattgefunden oder umgekehrt dieser auf jenen fördernd gewirkt hat, ist auf Grund des noch erhaltenen Materials nicht zu ermitteln. Auch die Opern des Hamburger Komponisten Conradi zeigen ihrer textlichen Faktur nach die Bevorzugung größerer Formen als die seiner Vorläufer. Der Formenreichtum in den Arien des um ein Jahr später als die „Ariadne" aufgeführten „Erindo" weist mit Nachdruck auf den Einfluß Steffanis hin, dessen Werke Cousser in das Hamburger Opernrepertoire einführte. In der „Ariadne"-Partitur finden sich noch 15 Strophenlieder, auch sonst sind hier mit wenigen Ausnahmen kleine Formen vorherrschend, kleine Da Capo-Arien, tanzartige Gebilde wie Sarabande, Bourrée, Passepied und Chaconne, überhaupt pflegt der Komponist in dieser Oper mit Vorliebe die venetianischen Experimente des Basso ostinato; Cesti und seine Gefolgsmänner, sowie Lully sind für die „Ariadne"-Komposition die typischen Vorbilder. Im „Erindo" dagegen zeigt sich schon im allgemeinen ein größerer Formenreichtum wie im besonderen das Aufgeben der Strophenlieder — hier nur noch fünf —. Den direkten Einfluß Steffanis kennzeichnet u. a. die Faktur der Duette und die Verwendung obligater Instrumente in der Arie.

[1]) Vgl. Lindner: Gesch. d. deutsch. Lieds im 18. Jhdt., S. 1.
[2]) Gerber: Lexicon der Tonkünstler. 1814.

Das Verdienst die Lieder Erlebachs, nachdem bereits Spitta auf diesen bedeutenden Musiker hingewiesen hatte,[1]) einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen zu haben gebührt Max Friedlaender.[2]) Erlebachs „Harmonische Freuden Musikal. Freunde . . . 1. Theil", eine Sammlung von 50 Arien, darunter einstimmige Gesänge, Duette für zwei Soprane, für Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Tenor und Baß, Terzette für Frauenstimmen mit Begleitung zweier Violinen und B. C. erschienen 1697 im Druck. Da sich leider die Entstehungszeit dieser Stücke nicht genau bestimmen läßt, so wird uns damit auch, wie schon betont, die Möglichkeit genommen, gerade den Einfluß Erlebachs auf Cousser nachzuweisen. Volkstümliche Stücke Coussers, wie z. B. die Arie aus der „Ariadne": „Ist es möglich schönste Augen" haben entschieden Geistesverwandtschaft mit Erlebachs Musik: „Schönstes Band getreuer Sinnen" (Duett)[3]); auch die im Ausdruck tief empfundene Arie „Geht ihr Seufzer" aus „Ariadne" hat ihrem Charakter nach verwandtschaftliche Züge mit dieses Meisters herrlichem Lied: „Meine Seufzer, meine Klagen".[4]) Leider ist uns von Erlebachs Opernmusik — im Jahre 1693 kamen die „Plejades" von seiner Komposition und jedenfalls sogar unter Coussers Leitung in Braunschweig zur Aufführung — nichts erhalten, doch besteht zwischen den um das Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland herausgekommenen Liedern und den Opernarien kein wesentlicher Unterschied. Was in diesen Jahren an deutschen Liedern erschien, war meistenteils entweder opernhaft oder aus geistlichen Kantaten entnommen.[5]) Die Geschichte des deutschen Lieds, das am Ausgang des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts breitere Formen annahm, wie es sie in den Opern vorfand, muß in dieser sogenannten „liederarmen Zeit", die fast bis zum 5. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts anhielt, zur Geschichte der Oper übergreifen. Es ist bekannt, wie einflußreich die reizvollen Melodien Reinhard Keisers auf seine Zeit gewirkt haben,[6]) so daß diesem Meister in der Geschichte der Oper und des Liedes schon lange die Palmen der Anerkennung seiner musikalischen Großtaten gestreut sind.

Weniger Notiz und Interesse hat man dagegen an dem Schaffen des Braunschweiger Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann genommen, eines Schülers Coussers und Zeitgenossen Keisers, der als Opern- und Liederkomponist eine diesem kongeniale Natur und mindestens gleichwertige Persönlichkeit war. Seine Melodien atmen dieselbe Frische und Volkstümlichkeit wie die Keiserschen, seine dramatische Ausdruckskraft steht ebenbürtig neben der seines berühmt gewordenen Zeitgenossen, an Tiefe seelischer Empfindung gibt er diesem nichts nach.

---

[1]) Spitta: J. S. Bach, I, S. 347.
[2]) Friedlaender: a. a. O. I_1, S. XXXIX.
[3]) Friedlaender: a. a. O. I_2, S. 4.
[4]) Friedlaender: a. a. O. I_2, S. 10.
[5]) Friedlaender: a. a. O. I_1, S. XXXII.
[6]) Friedlaender: a. a. O. I_1, S. XXXI.

Daß Schürmann so ganz vergessen werden konnte, während der Glanz von Keisers Ruhm bis in die Neuzeit hineinstrahlte, daran mag zum Teil seine vom fürstlichen Hofe abhängige Stellung schuld sein, die es nicht zuließ, daß die herzogliche Oper der öffentlichen Diskussion ausgesetzt wurde wie die Hamburger, wo ein Mattheson mit kritischer, wenn auch nach persönlicher Gewogenheit geführter Feder Lob und Tadel über die dortigen Musiker und Komponisten aufzeichnete und seine Kritiken in die weite Welt hinaussandte. Wenn uns berichtet wird, Keiser habe durch sein Genie von Hamburg aus fast bis zu seinem Tode (1739) den musikalischen Geschmack beherrscht, so veranlaßten das, wie Lindner[1]) mit Recht bemerkt, nicht allein seine reizenden Melodien, „sondern dazu trug auch der Umstand nicht wenig bei, daß Johannes Mattheson gleichzeitig seine ersten einflußreichen musikalischen Schriften erscheinen ließ, deren Anschauungen im Wesentlichen auf der musikalischen Praxis Keiser's beruhten". Winterfeld fügte Matthesons lobhudelnden Worten, daß man damals nichts anderes hören wollte, als was dieser galante Komponist Keiser gemacht hatte, den treffenden Nachsatz hinzu, „oder was dem Seinigen doch ähnlich gebildet war".[2])

Wir haben oben erwähnt, daß zwischen Keiser und Schürmann eine auffallend große musikalische Geistesverwandtschaft besteht. Dennoch aber ist Schürmann in seinen ersten Opern nur zum Teil von jenem, viel stärker dagegen von Agostino Steffani beeinflußt. Dieses Meisters unmittelbarer Einfluß, der sich wohl fast auf alle norddeutschen Opern- und Liederkomponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts nachweisen läßt, dokumentiert sich bei Schürmann oft sogar in starker thematischer Abhängigkeit seiner Melodiebildungen.

Georg Caspar Schürmann hat wohl mindestens ein halbes Hundert Opern komponiert. Die Titel seiner Opern, die wir seiner Autorschaft mit Bestimmtheit zuschreiben können, lauten:

1. Endimione, Favola per musica in 3 atti, Salzthal 1700.
2. Die sich erfreuenden Jahrs-Zeiten. Ballet. Wolfenb. 4. Oct. 1700.
3. Salomon, Singe-Spiel in 3 Handlungen. Braunschweig. Wintermesse 1701.
4. Daniel, Singe-Spiel in 3 Hdlg. Br. Sommermesse 1701.
5. Opfer der Zeiten der wahren Tugend gewidmet. Ballet in 5 Scenen. Meiningen 10. u. 29. Sept. 1703.
6. Eintracht der Tugend, Schönheit und Jugend mit der erlaubten Wollust. (Ballet?). Meiningen 1703.
7. Sieg der Liebe (Ballet?). Meiningen 1704.

[1]) Lindner: a. a. O., S. 1.
[2]) v. Winterfeld: a. a. O., III, S. 48.

8. Ixion. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Braunschweig 1703/05.
9. Leonilde oder die siegende Beständigkeit. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Braunschweig 1703/05.
10. Das verstöhrte Troja. Singe-Spiel in 5 Hdlg. Br. 1705/06.
11. Telemaque. Opera in 4 Actus. Naumburg. Petri-Paul-Messe 1706.
12. Jason oder die Eroberung des güldenen Flüsses. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1708.
13. Die schöne Psyche. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1708.
14. Der erfreuten Ocker-Schäffer angestelltes Fest. (Festspiel in 25 Scenen.) Salzthal 1. Oct. 1708.
15. Isse oder die vergnügende Liebe. Pastorale in 3 Hdlg. mit Festprolog und Epilog. Wolfenb. 3. (?) Oct. 1710.
16. Procris und Cephalus. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1714.
17. Regnero. Drama in musica in 3 atti con Prologo. Br. Wintermesse 1715.
18. Die Plejades oder das Siebengestirn. Sing-Spiel in 3 Hdlg. Br. 1716.
19. Atis oder der stumme Verliebte. Sing-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1717.
20. Telemachus und Calypso. Opera in 3 Hdlg. Br. Sommermesse 1717.
21. Heinrich der Vogler, Hertzog zu Braunschweig, nachmals erwählter Teutscher Kaiser. Singe-Spiel in 3 Hdlg. Br. 1718.
22. Tiridate overo l'Amor Tirannico. Drama per musica in 3 atti. Br. 1718.
23. Doppia Festa d'Himeneo. (ital. Schauspiel in 25 Scenen). Br. 1718.
24. Porsenna. Sing-Spiel in 3 Hdlg. Br. 1718.
25. (?) Herodes. Singe-Spiel in 4 Hdlg. Br. 28. Mai 1718.
26. Die getreue Alceste. Opera in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1719.
27. Heinrich der Vogler. Zweyter Theil. Sing-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1721.
28. Das eroberte Jerusalem oder Armida und Rinaldo. Sing-Spiel in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1722.
29. Rudolphus Habspurgicus. Opera in 3 Hdlg. Br. 4. Februar 1723.
30. Justinus. Opera in 3 Hdlg. Br. Sommermesse 1725.
31. Der von Londinen zugleich geliebte und ungeliebte Pharasmanes König von Iberien. Opera in 3 Hdlg., wahrscheinlich nur 1 Akt komponiert. ca. 1725 (?).
32. Ludovicus Pius oder Ludewig der Fromme. Opera in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1726.
33. Hannibal in Capua. Opera in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1726.
34. Die an des Jason Untreue sich rächende Medea. Opera in 3 Hdlg. Br. Sommermesse 1726.

35. Cleopatra. Opera in 3 Hdlg. Br. Sommermesse 1726.
36. Magnus Torquatus, oder Magnus mit der silbernen Kette, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg. Opera in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1730.
37. Clelia. Opera in 3 Hdlg. Br. Wintermesse 1730.
38. Ninus und Semiramis. Br. Sommermesse 1730.

Das hier mit großer Reserve angeführte Verzeichnis der Schürmannschen Opern läßt auf eine außerordentlich starke Produktivität unseres Künstlers schließen, die vielleicht sogar der Keiserschen nichts nachgeben würde, wenn wir ihm seine zahllosen Arieneinlagen in die Werke anderer Komponisten und die Zusammensetzung ganzer Opern mit eigenen Kompositionen und denen verschiedener Meister nach Matthesonscher Art als selbständige Bühnenwerke anrechneten. Dank den noch erhaltenen handschriftlichen Partituren, die allerdings der Anzahl der Keiserschen weit nachstehen, läßt sich das Schaffen Schürmanns sowohl in seiner künstlerischen Entwicklung wie im allgemeinen ziemlich klar überschauen.

Verzeichnis sämtlicher Opern und Arien in chronologischer Reihenfolge.

1701: Salomon.

I. Großherzogliche Regierungsbibliothek Schwerin.

Vollständige Partitur der Aufführung dieser Oper im Jahre 1716.

Für die Uraufführung komponiert sind neben den Secco-Rezitativen folgende Stücke:

1. Ouvertüre.
2. Arie des Salomon: „Vergnügter Zeitvertreib.“ I, 1.
3. Arie des Salomon: „Ein Narr fleucht vor der Zucht.“ I, 2.
4. Accompagnement. Sal.: „Merck auf mein Kind.“ I, 2.
5. Ritornello.
6. Arie der Naema: „Stillet doch sein heißes Sehnen.“ I, 6.
7. Arie des Mahelath: „Himmel laß es doch geschehen.“ I, 8.
8. Chor: „Singt fröhlich hier bei diesem Fest.“ I, 9.
9. Arie des Salomon: „Saget Schöne, darff ich hoffen.“ I, 10.
10. Arie des Salomon: „Weich Argwohn, weich von mir“. I, 12.
11. Arie des Hesed: „Wer nach Bedienungen bey Hofe greifft.“ I, 12.
12. Arie der Mahelath: „Die Hoffnung schmeichelt mir.“ I, 13.
13. Arie der Mahelath: „Ich will nun die Bande brechen.“ 1, 15.
14. „Trio d'Haubois, ein 8taktiges Ritornell.

15. Arie des Jerobeam: „Wer sich von Gott dem Herrn abkehrt.“ I, 20.
16. „Sinfonia.“
17. Arie des Jerobeam: „Wie wunderlich geht's oft bey Hofe zu.“ II, 1.
18. Accompagnement: „Dis ist das Wort des Herrn.“ II, 2.
19. Arie des Ahia: „Des Höchsten Grimm schlägt gleich wie Flammen.“ II, 2.
20. Arie des Jerob: „Wer bin ich Herr.“ II, 3.
21. Arie der Bazima: „Süsse Ruh, schliesse mir die Augen zu.“ II, 6.
22. „Duetto der Taphenes und des Jerob: „Vergnügt will ich das Elend bauen.“ II, 7.
23. (Duett) der Mahelath und des Jerobeam: „Nun schwindet mein Leid.“ II, 10.
24. Aria der Taphenes: „Erwache zur Rache, beleidigtes Hertz.“ II, 11.
25. Arioso des Chamos Ober-Priesters: „Großer Chamos, sieh doch hier.“ Mit Chor. II, 16.
26. Arie der Taphenes: „Furcht, Argwohn, Eifersucht und Liebe.“ II, 16.
27. Arie des Salomon: „Ach Argwohn, du Gifft und Pest der Seelen.“ II, 18.
28. Arie des Salomon: „Nun schlägt des Unglücks Sturm und Wetter.“ II, 21.
29. Arie des Salomon: „Nur bloß durch des Verräthers Bluth.“ II, 22.
30. Arie der Taphenes: „Nein, nein, mein Mund zeigt den nicht an.“ II, 23.
31. Arie der Bazima: „Komm werthste Ruh.“ II, 25.
32. Arie des Hesed: „Wer andern Gruben gräbt. II, 27.
33. Arie des Hesed: „O Angst und Noth.“ II, 27.
34. Arioso des Moloch-Ober-Priesters: „Großer Moloch“ mit Chor „Sieh die Andacht und das Flehen.“ II, 27.
35. Arie des Rehabeam: „Wie das ungestüme Meer.“ II, 28.
36. Arie der Mahelath: „Ihr dunckeln Schatten ihr.“ III, 1.
37. Duett der Mahelath und des Rehabeam: „Mattes Hertz erquick dich wieder.“ III, 2.
38. Arie des Rehabeam: „Ich scheide von hinnen.“ III, 6.
39. Arie des Jerobeam: „Sag Hertze, sag es mir.“ III, 8.
40. Duett des Jerobeam und der Taphenes: „Welch süsses Vergnügen.“ III, 9.
41. (Quasi Duett): Arie des Taphenes: „Wie der Schatten seiner Sonne.“ / Arie des Jerobeam: „Folgstu mir, o werthes Licht.“ III, 9.
42. Arie des Hauptmanns: „Du frohes Tages-Licht.“ III, 10.

43. Arie des Salomon: „Furcht, Zittern, Grauen, Qual und Schrecken.“ III, 14.
44. Arie des Salomon: „Mein Unglück ist von Gott beschlossen.“ III, 16.
45. Arie der Mahelath: „Himmel straffe das Verbrechen.“ III, 19.
46. Arie der Mahelath: „Wes Raths betrübtes Hertz.“ III, 20.
47. (Quartett) des Rehabeam, Jerobeam und der Mahelath und Taphenes: „O höchst vergnügte Stunden.“ III, 20.
48. Arie des Salomon: „Ja, ja nur Eitelkeit sind alle Ding.“ III, 21.
49. Arie des Salomon: „O Eitelkeit! Was hilfft die Frucht von aller Müh.“ III, 23.
50. Arie des Salomon: „Ich bin das Leben müd und satt.“ III, 24.
51. Schlußchor: „Ja alles ist nur eitel.“ III, 24.

II. Herzogliche Bibliothek Wolfenbüttel. (Vgl. Katalog Vogel S. 49. „Werke unbekannter Autoren: Nr. 266. Sammlung von Arien und Duetten mit deutschem, italienischem und französischem Text. Auf dem 1. Bl.: Tout cede au tems, mais la vertu resiste. Louis Rodolfe. D. de Br. et L. Wolfenbüttel ce 6. Ottob. 1705.“)

Von den unter I. angeführten Stücken enthält die Sammlung:

a) Nr. 2 (Nr. 13. Bl. 25).
b) Nr. 9 (Nr. 14. Bl. 26).
c) Nr. 47 (Nr. 17. Bl. 27).
d) Nr. 31 (Nr. 17. Bl. 32').
e) Nr. 28 (16).

Ferner:

f) Arie der Taphenes: „Vergnügter Ort, ich muß zwar von dir scheiden.“ II, 9. (Nr. 271. 16. [Bl. 30']).

1703—05: Ixion.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 23101, Sbd. S. 126—157. Ouvertüre, Actus I, Sc. 1—4 und Actus II, 1. Sc. und die Hälfte der 2. Sc. In diesem Smbd. befinden sich außer den Bruchstücken aus Schürmanns Oper Ixion und Troja noch Bruchstücke a. d. Oper „Nino“ v. Hugo Wilderer und eine „Aria con Accompagnement de Viole de Signor Ruggiero Fedeli Orch' infido e l'idol mio.“

1703—05: Leonilde oder die siegende Beständigkeit.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 11500, Sbd. „Arien und Cantaten von Keiser, Legnani, Lotti, Mancini . . .“

1. Aria des Sueno: Aria der Leonilde { 2 stroph. Arie f. Sopr. u. B. C. } { „Schönste Wangen, eurer Pracht“, „Schönster Augen Wunder-Schein.“ I, 10.

2 Aria des Sueno: „Liebste Augen, last die Schmerzen.“ I, 12.
3. Aria der Marianne: „Es ist mir mehr denn wohlbekannt.“ I, 14.

4. Aria der Marianne: „Durch die Triebe zarter Liebe.“ I. 11.

1704—1706: Das verstöhrte Troja.

I. Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 23101, Sbd., S. 69—157.

1. Arie des Pyrrhus: „In der Liebe seyn betrogen.“ I, 4.
2. Arie des Achilles: „Im Lieben und Kriegen.“ I, 7.
3. Arie des Ajax: „Durch tapfres Unterfangen.“ I, 7.
4. Arie des Paris: „Wer mit den Liebes Stricken.“ I, 9.
5. Arie der Helena: „Höre Himmel (Textb.: „Göttin“) mein Verlangen.“ II, 1.
6. Arie der Polyxene: „Amors güldne Liebes Ruh.“ II, 4.
7. Arie der Cassandra: „Wer mit den Göttern (Textb.: „der Liebe“) schertzet.“ II, 3.
8. Arie des Pyrrhus: „Du frohes (Textb.: „schönes“) Sonnen-Licht.“ II, 8.
9. 9taktiges Rec. des Pyrrhus: „Ists möglich höchstbetrübte Augen.“ III, 2.
10. Arie des Pyrrhus: „Amor laß doch mir (Textb.: „mich“) ferner zu quälen.“ III, 2.
11. Arie der Helena: „Süße Rosen, schönste Nelcken.“ III, 4.
12. Arie der Cassandra: „Wie auff starckes Donner Knallen.“ III, 6.
13. Arie des Ajax: „Schönste Augen euer Licht.“ III, 12.
14. Arie der Thetis: „Ihr höllischen Scharen, last Priam erfahren.“ III, 9.
15. Arie der Cassandra: „Kühle Göttin brauner Schatten.“ III, 12.
16. Arie der Cassandra: „Betrogner Sinn zur Rache.“ III, 12.
17. Arie der Cassandra: „Wann Eyffersucht das Liebes Schiff regieret.“ IV, 9.
18. Arie der Venus: „Hoffe mit Beständigkeit.“ V, 3.
19. Arie der Cassandra: „Gavotte“, Regt die Beine Marmorsteine.“ I, 1.
20. Duetto (Textb.: Aria à 2) des Ajax und der Cassandra: „Du eilest / Ich eile“ fort mein Leben.“ I, 1.
21. „Dialogo à 2 Voce con Istrom.“ (Menelaus und Helena): „So kan mein Hertz mit Ruhm und Glücke prangen.“ (Rec. f. Tenor m. B. C.) V, 5.
22. „Duetto“ (Textb.: Aria à 2) des Menelaus und der Helena: „Wie vergnügt seh ich dich wieder.“ V, 5.
23. „Duetto“ der Cassandra: und des Ajax: „Hör auf mein Licht / Fang an mein Hertz“ zu weinen.“ V, 5.
24. „Duetto“ der Polyxene und des Pyrrhus: „Himmel ach ich muß verlaßen / Ich soll dich nunmehr verlaßen“ meines Lebens Aufenthalt.“ II, 5.

25. Arie des Pyrrhus: „Gebt Rath ihr meine Sinne.“ IV, 6.
26. Chor des Volcks: „Glückseeliges Band.“ III, 1.

II. Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel. (Vgl. Vogel Kat. S. 49. Werke unbekannter Autoren.)

Von den unter I angeführten Stücken enthält diese Sammlung:

a) Nr. 2 (Nr. 271. 19. [Bl. 37']).
b) Nr. 3 (Nr. 217. 20. [Bl. 39]).
c) Nr. 19 (Nr. 217. 21. [Bl. 40]) „f. Flauti & Basso“, also ohne Singst. u. Text.
d) Nr. 11 (Nr. 217. 23. [Bl. 41']). „Süße Rosen, schönste Nelcken.“
e) Nr. 15 (Nr. 217. 24. [Bl. 44]).

Ferner:

f) Chaconne (!) en Rondeau f. 2 Flauti & Basso (Nr. 271. 22. [Bl. 40']).
g) Arie des Ajax: „Ob tobende Winde.“ III, 12. (Nr. 271, 25. [Bl. 46]).
h) Marche 1 } 2 Flauti & Basso { (Nr. 271. 26. [Bl. 48']).
Marche 2 } { (Nr. 271. 27. [Bl. 49]).
i) Arie des Ulysses: „Was die Gewalt nicht kan.“ IV, 2. (271. 28. [Bl. 49']).
k) Arie des Ajax: „Amor, ach wo bleibt dein Ruhm.“ IV, 5. (271. 29. [Bl. 51]).
l) (?) Instrumentalstück f. 2 Flauti u. Basso. (Nr. 271. 36a. [Bl. 63]).
m) Arie des Apollo: „Wer göttlichen ambra nicht acht.“ I, 2. (Nr. 271. 37. [Bl. 63']).
n) (?) Gigue f. 2 Flauti & Basso. (Nr. 271. 38. [Bl. 64']).
o) (?) Gigue f. 2 Flauti & Basso. (. . . 39. [Bl. 65]).
p) (?) Gique f. 2 Flauti & Basso (. . . 40. [Bl. 65']).

1703—1706: Salomon.

Großherzogl. Regierungsbibliothek Schwerin. Part. Arie der Bazima: „Tobender Eyfer verschmäheter Liebe.“ II, 6.

1708: Jason oder Die Eroberung des güldenen Flüsses.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 4240. Partitur. Jason von Cousser (?). Hamburg 1720.

1. Arie des Eeata: „Wan dein Arm mich unterstützet!“ I, 1.
2. Arie des Assirtus: „Klähre auf die trüben Augen!“ I, 5. Der Text dieser Arie ist die im Br. Textb. v. J. 1708 der ital. Arie „Rasserena il mesto ciglio“ beigefügte deutsche Uebersetzung.
3. Arie des Jason: „Euch zu lieben, schönste Augen, würde noch zu wenig seyn.“ Der Text dieser Arie lautete 1708 mit Ausnahme der ersten beiden Verse ebenso. Daß die Komposition jedenfalls unverändert geblieben, be-

zeugt die metrische Einheit obiger Verse. 1708 hießen sie: „Schönste Augen, euch zu lieben, gleicht sich eurer Hoheit nicht.“ I, B.

4. Arie des Sirfax: „Ein solcher braver Mann.“ I, 12. 1708: (I, 13): „Nein, solch ein braver Mann.“
5. Arie der Filaura: „Geh, lege deine Thorheit ab.“ I, 12. 1708: I, 13.
6. Arie des Sarfax: „Ja, ja, ja, sogleich steht alles da.“ I, 15. 1708: I, 16.
7. Arie der Medea: „Eröffne dich, du Grabes-Thür.“ I, 15. 1708: I, 16; die Schlußworte etwas anders.
8. Arie der Hissifilia: „Götter, Sterne, habt Geduld.“ II, 6.
9. Arie der Filaura: „Du ziehest an dem Narrenseil.“ II,10. 1708: „Du gehest mit dem Narren-Seil.“
10. Arie des Sarfax: „Wer so wie ich ein Aemtgen hat.“ II, 10.
11. Arie des Sarfax: „Die unverrückte Treu.“ II, 14. 1708: II, 15.
12. Arie der Medea: „Mein Hertz erhohl dich wieder.“ III, 2. 1708:Wortausdruck etwas anders.
13. Arie der Filaura: „Zwing ich gleich mich dich zu lieben.“ III, 12. 1708: III, 14.
14. Arie des Sarfax: „Bey Hoffe gehts also.“ III, 15. 1708: III, 17. „Della corte va cosi“ mit der Uebersetzung „Bey Hoffe“.

Die gemeinsamen italienischen Arien und alle sonstigen Beziehungen der Jason-Partitur zu den Braunschweiger Aufführungen dieser Oper in den Jahren 1707, 1708 und 1722 werden später ausführlich behandelt werden. Jedenfalls glaube ich mit den obigen Arienaufzeichnungen einen weiteren stichhaltigen Nachweis erbracht zu haben, daß Schürmann der Komponist und Bearbeiter der meisten deutschen Arien der Berliner Jason-Partitur vom Jahre 1720 ist. Der Text der in dieser Partitur enthaltenen Arie des Eeatas „Kein Sturm erregt so sehr die wilden Wellen“ befindet sich weder im „Jason“ v. J. 1708 noch v. J. 1722, wohl aber mit kleinen Veränderungen im Naumburger „Telemaque“ v. J. 1706 und wörtlich in den beiden Textbüchern der Oper „Telemachus und Calypso“ v. J. 1717 und 1720; nicht dagegen im Hamburger gleichnamigen Textbuch v. J. 1721. Diese musikalisch und geschichtlich interessante Baßarie ist sicherlich ein Bravourstück des Braunschweiger Bassisten Salomon Bendler gewesen, für den sie Schürmann 1717 komponiert hat.[1]) Bendler sang den Adrastus, zu dessen

[1]) Im Naumburger Telemaque v. J. 1706, wo diese Arie von der Calypso (Sopran) gesungen wurde, lautete der Text: „Kein Sturm erregt so sehr die wilden Wellen, und kein Orcan ist je so groß / In des erzürnten Meeres Schoos, / Wann zum Winden sich gesellen; / Als mein itzt wallend Hertz vor eitel Liebe bebt, / Und zwischen Angst und Kummer-Fluthen schwebt.“

Partie diese Arie gehörte, und hat wohl auch den Aetas in Hamburg gesungen. Daß diese schwierige und Stimmkraft erfordernde Arie weder in den „Telemach“ (Hbg. 1721) noch in den „Jason“ (Br. 1722) aufgenommen worden ist, hat seine bestimmten Gründe. Bendler war am 6. Februar 1721 gestorben und es fand sich bis dahin für ihn kein Sänger als Ersatz mit einer so volumenreichen, starken und virtuosen Stimme, wie er sie besessen. Ferner möge hier auch noch der wichtige Umstand erwähnt werden, daß diese Arie in textlicher und musikalisch-dramatischer Beziehung in die äußere Situation der Handlung des „Telemach“, wo sie realistisch bei der Szenerie eines Seesturms wirkt, viel besser hineinpaßt als in die des „Jason“, wo sie uns nur die innere von Rache beseelte Stimmung des Aetas offenbart.

1719: Procris und Cephalus.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 21206. Sbd.

Das auf diese Oper bezügliche alte Titelblatt lautet: „Arien (und Tänze)[1]) aus der Opera Procris und Cephalus 1714. Schürmann.“

1. (?) Arie der Aurora: „Cara pace e dolce calma“. I, 11.
2. (?) Aria des Cephalus: „E vana ogni pensiero.“ I, 14.
3. (?) Aria des Cephalus: „Si ti sente l'alma mia amorosa.“ II, 4.
4. Aria des Cephalus: „Laß mein Hertz die Liebe fahren.“ II, 15.
5. (?) (Menuett) Instrumentalstück im ¾ Takt.
6. (?) Passepied.
7. (?) Bourée.
8. (?) Aria des Phoebus: „Nò nò che tutta insieme.“ I, 12.
10. (?) Aria des Procris: „Vieni ò sonno.“ II, 12.
11. Aria des Phoebus: „Mich flieht dein Wunder-Pracht“ mit nachfolgendem Rec. „Hat's denn der Himmel so beschlossen.“ I, 4.
12. (?) Aria des Phoebus: „Vorrei mia caro ben.“ I, 12.

Die hier angeführten italienischen Arien werden vielleicht auch von Lotti komponiert sein. Die in der Partitur enthaltenen Arien „Fonti che pianto“, „In questo sen non cher“ sind gezeichnet mit „De Sigre Anto Lotti“. Reinhard Keisers Autorschaft, gez. „R. C.“, gehören die Arien „Ihr allein soll mein Hertz ergeben sein“ und „Nichts kan den Verlust ersetzen“ an; vielleicht auch die Arie „Laß mein Hertz die Liebe fahren“. (Nr. 7.) Alle drei kommen schon in dem Braunschweiger Textbuche v. J. 1694 vor. Die Arie „Mich flieht dein Wunder Pracht“, (Nr. 11) dagegen stammt aus dem Jahre 1714; sie ist also bestimmt von Schürmann komponiert. Die Tabelle der sonst noch gemeinsamen Arien dieser Oper in den beiden Textbüchern v. J. 1694 und 1714 wird in dem bibliogra-

[1]) „und Tänze“ ist ein von jüngerer Hand mit Bleistift gemachter Zusatz.

phischen Teile der später erscheinenden großen Arbeit angeführt werden.

1716: Salomon.

Großherzogl. Regierungsbibliothek Schwerin. Vollständige Partitur v. J. 1716.

Für die Aufführung dieses Jahres sind komponiert:

1. Aria des Rehabeam: „Bleibt, ach verweilet ihr schönsten Augen.“ I, 15.
2. Aria der Taphenes: „Lauter Lachen und lauter Freuden.“ II, 9.
3. Aria des Rehabeam: „Süße Hoffnung, wenn ich frage.“ II, 12.
4. Aria der Bazima: „Stille den Kummer.“ II, 20.
5. „Duetto“ des Jerobeam und der Taphenes: „Keine Zeit soll mir verwehren.“ III, 16.

1717: Telemachus und Calypso.

Kgl. Bibl. Berlin.

Ms. 21206. Das auf diese Oper bezügliche alte Titelblatt lautet: „Arien aus der Oper Telemachus und Calypso. Schürmann.“ [1])

1. Arie der Calypso: „Verhaßte Liebes-Lust.“ I, 6.
2. Arie des Telemachus: „Wehrte Hoffnung komm mit Schertzen.“ III, 11.
3. „Duetto“ der Minerva und Venus: „Es schertzen die Hertzen.“ III, 13.
4. Arie des Telemach: „Deine Schönheit hält mein Hertz, werthe Lust gefangen.“ II, 8.

   Ms. 4240. Partitur „Jason“ von Cousser (?), Arie des Eeta (III, 11) identisch mit der

5. Arie des Adrastus: „Kein Sturm erregt so sehr die wilden Wellen.“ I, 4.

   Im Besitze des Herrn Prof. Dr. Hans Sommer in Braunschweig: [2])

6. Arie der Calypso: „Orcus finstrer Schatten-Grüffte.“ II, 13.

1718: Heinrich der Vogler. I. Theil.

Kgl. Bibl. Berlin.

A. Ms. 21206.

1. Aria der Hattburgis: „Ach laß mich Seuffzen.“ I, 2.
2. Aria der Hattburgis: „Ein nach Sturm nun heitres Wetter.“ II, 6.
3. (?) Aria der Adelheid: „Wie ein reines Hermelin.“ II, 11.
4. (?) Arie des Thietmar: „Fluch immerhin.“ II, 8.
5. Aria des Thietmar: „Nur dich allein verehrt mein Auge.“ I, 9.
6. Arie der Mechtilde: „Deine Crone samt dem Throne.“ I, 7.

Neudruck b. Eitner M. f. M. XVI. 1884.

---

[1]) Der Name Schürmann von älterer Hand mit Rotstift vermerkt.

[2]) Eine Kopie dieser Arie verdanke ich seiner liebenswürdigen Vermittlung.

7. Aria des Dankwart: „Du hast ein angenehm und hohes Wesen.“ II, 9.
8. Aria des Thietmar: „Was that ich nicht, dich groß zu sehen.“ III, 1.

B. Ms. 11483. Sbd. Arien aus Keisers „La forza della virtu“ oder die Macht der Tugend, Cantaten von Fortunato Cheler, N. H. Benedetto Marcello „Aries dell'Opera Henricus Anceps (di C. H. Graun).“ [1])

a) CXXIV = A. Nr. 1.
*9. b) CXXV. Aria des Heinrich: „Ihr kleinen Sänger dieser Wälder.“ I, 4.
*10. c) CXXVI. „Arietta“ des Heinrich: „Dieser Rose rothe Flammen.“ I, 5. (*2* strophische Arie.)
d) CXXVII = A) Nr. 6.
e) CXXVIII = A) Nr. 5.
11. f) CXXIX Aria der Vorsehung: „Schlafe wohl in deiner Ruh.“ I, 7.
g) CXXX = A) Nr. 4.
h) CXXXI = A) Nr. 7.
i) CXXXII = A) Nr. 8.
12. k. CXXXIII. Aria des Heinrich: „Laß dich erweichen.“ III, 6.
13. l) (?) CXXXIV. Aria der Hattburgis: „Mein munter Augen Strahl.“ III, 9.
14. m) CXXXV. Aria des Eberhard: „Umarmet mich ihr wunderschönen Hände.“ III, 11.
15. n) CXXXVI. Aria der Hattburgis: „Kan ich euch nur glücklich sehn.“ III, 12.

Der von jüngerer Hand bei B. mit Bleistift hinzugefügte unrichtige Vermerk „di C. H. Graun“ ist wohl dem Umstande zuzschreiben, daß Graun, wie uns Agricolas biographische Skizzen über diesen Meister berichten, für die auch hier „Henricus Anceps“ betitelte Oper Schürmanns seine von ihm gesungenen Arien selber komponiert habe. [2]) Jener sang als Nachfolger Hasses wohl die Partie des Dankwart; ferner soll er auch für die Sängerin Simonetti, die die Hattburgis sang, die meisten Arien nach seiner Methode komponiert haben. Die Arien „Wie ein reines Hermelin“ (A. Nr. 3), „Fluch immerhin“ (A. Nr. 4) und „Mein munter Augen Strahl“ (B. Nr. 11) tragen ausgesprochenes Lotti-Schule-Gepräge und werden wahrscheinlich Grauns Autorschaft zugesprochen werden müssen. Die übrigen Arien dagegen sind Kompositionen Schürmanns.

Die Aria der Adelheid: „Lieta e tranquilla l'anima brilla“ (III, 11) [3]) wurde für die Hamburger Aufführung im Jahre 1719 in

[1]) „di C. H. Graun“ von jüngerer Hand mit Bleistift hinzugefügt.
[2]) In Kirnbergers Ausgabe Graunscher „Duetti, Terzetti, Quintetti . . .“ Berlin 1773. Vgl. ferner: Mennicke a. a. O., S. 454.
[3]) Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 4102. „Airs de pulsieurs Opera“. Nr. 2. „Aria dell'Opera Heinrich der Vogler: „Sieta e tranquilla“.

diese Oper eingelegt und ist wohl ebensowenig Schürmanns Geistesprodukt wie das sogenannte Mummenlied „Brönsewic du leife Stadt.“ [1])

1718: Porsenna.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 20361. Unvollständige Partitur der „Opera Clelia di Monsieur Schürmann“.

Hieraus ist schon 1718 komponiert:

1. Ouvertüre S. 1—6.
2. „Coro (Chor der Hetrurier und Römer: „Fechtet und streitet.“ I, 1.) S. 7—14.
3. Arie der Junia: „Ich lache deiner Tücke.“ I, 3. S. 19—24.
4. Arie des Bibellus: „Wenn es stets solche Beute gäbe.“ I, 3. S. 30—33.
5. Arie des Publ.: „Ehre folgt der Tugend nach.“ I, 4. S. 34—39.
6. Arie des Horatius: „Meine Liebste zu befreyen.“ I, 5. S. 40—44.
7. Arie des Mutius: „Ehr und Ruhm schätz ich höher als das Leben.“ I, 6. S. 45—50.
8. Arie des Mutius: „Aber euch ihr schönsten Augen.“ I, 7. S. 50—52.

*9. Arie der Clelia: „Weich, entweich aus meinem Hertzen.“ I, 8. S. 57—65.

*10. Arie des Porsenna: „Ihr muntern Trompeten.“ II, 1. S. 65 bis 74.

11. Duett der Valeria und des Herminius: „Meine Liebe soll nimmermehr wanken.“ II, 2. S. 76—79.
12. (?) Aria des Horatius: „Kein andrer soll umfangen.“ II, 4. S. 88—101.
13. Aria (2 stroph.) { der Valeria: „Schließet nun, ihr schweren Ketten.“ / des Herminius: „Fesselt nun, ihr harten Bande.“ } II, 7. S. 101—103.
14. Arie des Bibellus: „Ein Glähsgen mit Wein.“ II, 8. S. 103 bis 104.
15. Arie des Tarquinius: „Die Liebste zu umbfangen.“ II, 2. S. 114—115.
16. Arie des Horatius: „Süßeste Hoffnung, du schmeichelst dem Hertzen.“ III, 3. S. 116—119.
17. Arie des Porsenna: „Durch strenge Rache fall der Verräther.“ III, 7. S. 123—127.

*18. Arie des Bibellus: „Ich kan auch galanisiren.“ IV, 4. S. 141 bis 143.

19. Arie des Herminius: „Die Hoffnung bleibt mein Trost.“ IV, 5. S. 143.
20. „Duetto“ der Clelia und des Mutius: { „So freue sich der Tyber Strom.“ / „So jauchtze das erquickte Rom.“ } IV, 6. S. 149—150.

[1]) Mitgeteilt von Ribbentrop in seiner Beschreibung der Stadt Braunschweig.

21. „Duetto“ der Clelia und des Mutius: „Wie ergetzt ihr schönsten Strahlen.“ IV, 7. S. 150—153.
22. Arie des Tarquinius: „Freundschaft, Treu, Eid und Versprechen.“ V, 4. S. 158—162.
23. Arie des Horatius: „Weicht ihr schwarzen Donner-Wolcken.“ V, 4. S. 162—167.
24. Chor: „Der thut den größten Sieg, der sich selbst überwindt.“ V, 10.

NB. Die mit * bezeichneten Stücke können auch erst um 1730 (Clelia) entstanden sein, obwohl die Texte der Arien schon im Porsenna (1718) vorkommen. Nr. 12 könnte von Graun komponiert sein.

1719: Die getreue Alceste.
Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 20360.

„Alceste, componirt von G. Casp. Schurmann Herzogl. Braunschweig. Capellmeister, aufgeführt zu Hamburg 1719.“ Vollständige Partitur der Hamburger Aufführung mit eingelegten Arien anderer Komponisten. Der Einband trägt den Titel mit falscher Angabe des Aufführungsjahres „Schurmañ Oper Alceste 1710 Partitur“.

1724: Das zerstörte Troja.

I. Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 23101. Sbd. S. 157.
1. Arie der Polyxene: „Ja, ja mein matter Leib eilt zu erblassen.“ III, 14.

II. Herzogl. Bibl. Wolfenb. Vgl. Vogel Kat. S. 49.
Werke unbekannter Autoren.
2. a) Aria des Ajax: „Wundervolle Seltenheiten.“ I, 1. (Nr. 271.18 [Bl. 34]).
3. b) Aria des Priamus: „Wann ein thron wird unterstützet.“ III, 9 (Nr. 271.30 [Bl. 52']).
4. c) Aria des Jupiter: „Gleich wie die Lieb im Leben pranget“. (Nr. 32 [Bl. 54]).

1726: Ludovicus Pius oder Ludewig der Fromme.

I. Vollständige Partitur mit Einlagen Graunscher Arien und französischer Tänze von Campra und Destouches im Besitze des Herrn Prof. Dr. Hans Sommer in Braunschweig. Neudruck dieser Oper als XVII. Bd. der „Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung“. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Vierter Teil, hrsg. v. H. Sommer (nur der II. Akt ganz gedruckt).

II. Die Großherzogliche Regierungsbibliothek Schwerin besitzt einige Arien. „Sammlung Teutscher Arien 64 (65) für Sopran, Alt, Tenore oder Basso mit Begleitung von Oboe, Violino I u. II., Viola e Basso Cont. (3 Tromben) von Graun, Fedele, Telemann, Jänichen, Emmerling, Heinichen u. Gajaraki.“ Einzelne Stimmhefte.

1. (?) „Aria del Opera Ludov. pio di Sign. Graun."
Aria des Claudius: „Mein Glücks-Stern will sich endlich zeigen." III, 3.
2. (?) „Aria 1 del Opera Ludov. pio di Sign. Graun."
Arie der Judith: „Zweyer holder Augen Strahlen." I, 3.
3. „Aria 2 del Opera Ludov. pio Sign. Graun."
Arie der Judith: „Wohnt noch Mitleid bey euch Sternen." III, 2.

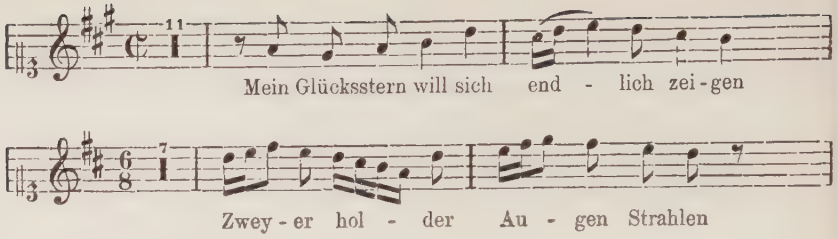
NB. Für die Flüchtigkeit des Kopisten bezeichnend ist der Umstand, daß in dieser Arie viele Schreibfehler vorkommen, einmal sind sogar zwei volle Takte ausgelassen. Man möchte es deshalb bezweifeln, ob diese Arie jemals zum fürstlichen Privatgebrauch gedient hat, d. h. gesungen worden ist.

4. (?) „Aria 3 del Opera Lud. pio Sign. Graun."
Arie der Judith: „Beständig und getreu" (ohne Text). I, 9.
5. „A. 4 del Opera Ludov. pio Sign. Graun."
Arie des Ludovicus: „Dich soll der Freyheit Gold bekröhnen." I, 8.
6. (?) „Aria 5 del Opera Ludovic. pio Sign. Graun."
Arie der Elisabeth: „Im Lieben zu lachen." I, 6.
7. (?) „Aria 6 del Opera Ludovico Pio Sign. Graun."
Arie des Pipinus: „Nur um euch ihr schönsten Wangen zu erlangen." I, 1.

NB. Diese Arie ist hier im Discantschlüssel notiert, in der Partitur im Tenorschlüssel.

Eitner[1]) glaubt, Nr. 1, 3, 5, und 7 „mit unfehlbarer Sicherheit nicht Graun, sondern Schürmann" zuschreiben zu müssen. Hans Sommer ist in seinem Urteil zurückhaltender und macht Schürmanns Autorschaft „aus innern Gründen" nur für die Arie Nr. 3 geltend. Soweit hier Entscheidung getroffen werden kann, muß ich Sommers Begründung unbedingt zustimmen. Die beiden Vertonungen der Arie „Wohnt noch Mitleid bey euch Sternen" beleuchten uns Schürmanns und Grauns auffallend voneinander abweichende Stileigentümlichkeiten aufs klarste. Auch in der Komposition dieser Arie zeigt sich eine typisch Graunsche Manier, die darin besteht, daß er häufig durch Synkopierung eine gewisse Monotonie des Ausdrucks zu verdecken versucht, wodurch dann aber die Deklamation eine rhythmische Verzerrung erleidet, die oft geradezu abstoßend wirkt. Die Arien Nr. 1, 2, 4, 6 und 7 tragen in der Faktur ihrer Themenbildung Graunsche Züge. Die Themen von Nr. 1, 2 und 7 sind von fast gleichartiger Inspiration aus erfunden. Eine Abweichung im Stil und in der Empfindungsweise, die Eitner bestimmt hat, Nr. 1 Schürmann und Nr. 2 dagegen Graun zusprechen zu müssen, besteht für mein Gefühl nicht.

[1]) M. f. M., XXVI, S. 143.



Bezeichnend für die Richtigkeit unserer früher aufgestellten Synthesen ist die falsche handschriftliche Autorenangabe für einige dieser Arien.

Daß Schürmann sich betreffs der Ballettkompositionen der Autorität der Franzosen bereitwilligst beugte, geht u. a. auch daraus hervor, daß er Tänze von André Cardinal Destouches und André Campra für die Ballette seiner Oper „Ludovicus Pius" benutzt hat. Es ist dies der einzige Fall, wo wir bei Schürmann die Herübernahme von Tänzen aus französischen Opern nachweisen können. Das „Ballet", das auch zugleich als „Entrée" bezeichnet wird, zu Anfang der zweiten Handlung, besteht aus drei Sätzen: einer Entrée im 2-Takt, einer Air im $^3/_4$- und einer Gigue im $^6/_8$-Takt. Sämtliche drei Stücke sind herübergenommen aus der dritten Szene des dritten Akts der Campraschen Oper „Tancrède" und zwar werden die „Entrée" (d-moll) (Part. Neudruck S. 61—63) dort als „Premier Air des Guerriers", das zweite Stück (Part. Neudruck S. 61 und 63) als „Deuxième Air des Guerriers" und der dritte Tanz (Part. Neudruck S. 63 u. 64) als „Air des Syrinx" (Gigue) bezeichnet. Von den Tänzen des andern großen Balletts dieser Oper, das am Schlusse der zweiten Handlung von „lauter trunkenen Cavalieren und Damen getanzt" wird, ist die Gigue ($^6/_8$) (Partit. Neudruck S. 165) Campras Autorschaft zuzusprechen und steht in dessen „Tancrède" in der ersten Szene des ersten Akts. Der Einleitungssatz ($^6/_4$) A-dur) dieses Balletts (Partit. Neudruck S. 161) ist aus Destouches' Oper „Omphale" (I, 2) herübergenommen.

1730: Clelia.

Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 20361 „Opera Clelia di Monsieur Schurmann".

Die Partitur enthält nur Stücke geschlossener Formen. Die Rezitative und folgende Arien und Chöre fehlen in der Partitur:

1. II. Hdlg. 1. Auftr. Chor: „Sieg und lebe großer Held";
2. V. Hdlg. 5. Auftr. Arie des Porsenna: „Diese Wangen will ich küssen";
3. V. Hdlg. 7. Auftritt. Arie des Bibellus: „Wenn ich gleich liebe, lieb ich nicht scharf";
4. V. Hdlg. 9. (letzter) Auftritt. Chor: „Es lebe Porsenna und Clelia lebe".

Vorhanden:

*1. Ouvertüre.

2. Arie des Tarquinius: „Großer König, du Krone der Helden." I, 1. S. 14—19.

3. „Duetto" der Valeria und des Herminius: „Laß uns hoffen." I, 3. S. 24—29.

*4. Arie der Clelia: „Weich, entweich aus meinem Hertzen." I, 8. S. 57—65.

*5. Arie des Porsenna: „Ihr muntern Trompeten." II, 1. S. 65—74.

6. Arie des Tarquinius: „Schönste, die mein Hertz muß ehren." II, 3. S. 82—85.

7. Arie der Junia: „Ich wünsche deinen Tod." II, 3. S. 85—88.

8. Arie des Porsenna: „Wo bleibet mein Leben." IV, 2. S. 138—139.

9. Arie der Valeria: „Soll ich, ihr Sterne denn immer so leiden." IV, 3. S. 139—140.

NB. Die mit * bezeichneten Stücke können auch schon im Jahre 1718 entstanden sein. Vgl. S. 23 und 24.

Folgende Arien der Partitur sind mit Wahrscheinlichkeit Graun zuzusprechen:

1. Arie der Clelia II, 10: „Amor leite meine Sinnen." S. 105 bis 108.

2. Arie der Junia III, 1: „Ich leb in steten Qualen." S. 108—113.

3. Arie des Mutius III, 12: „Mein Vergnügen wird alsdann vollkommen siegen." S. 128—133.

4. Arie der Clelia IV, 1: „Könnt' ich nur bald entrinnen der Liebe des Tyrannen." S. 133—137.

In den Händelschen Opern „Teseo" (1712) und „Rodelinda" (1725) kommen folgende Arien vor, denen in der Clelia-Partitur ein deutscher Text untergelegt worden ist:

1. Arie der Clelia (?) I, 7: „Ach dein Scheiden, dein Verlassen." S. 52—54 = Teseo IV, 6. Arie des Teseo: „Chi ritorna alla mia mente."

2. „Duetto" (Textb. „Aria") der Clelia (S.) und des Mutius (Discantus) I, 7:

„Fahr woh! / „Leb woh! } mein liebstes Leben". S. 54—57 = Teseo I, 4. Duett der Clizia (S.) und der Arcane (A.).

„Addio { mio caro bene / dolce mia vita.

3. Arie des Mamilius (T.) II, 2: „Deiner Schönheit holdes Prangen." S. 74—76 = Teseo II, 1: Arie der Medea (S.): „Quell' amor, ch'è nato a forza";

4. Arie des Mamilius (T.) II, 2: „Erzürnter Mut erwache." S. 79—82 = Teseo IV, 7: Aria des Teseo (S.): „Qual tigre e qual Megera".

5. Arie des Mamilius (T.) III, 4: „Es kan nicht anders seyn.“ S. 120—123 = Teseo II, 5: Aria des Teseo (S.): „Non sò più che bramar“;
6. Aria des Publicola (B.) IV, 6: „Die Tugend bleibt und steht.“ S. 147—149 = Tesco IV, 4: Aria der Medea: (S.): „Dal cupo bavatro“;
7. Arie des Muitus (Disc.) IV, 9: „Verzage nicht mein Hertz.“ S. 153—155 = Tesco V, 3: Arie des Egeo (A.): „Non è da Rè quel cor“;
8. Arie der Junia (S.) V, 1.: „Es mag rasen, es mag toben“. S. 155—158 = Tesco III, 3: Arie des Tesco (S.): „S'armi il fato, s'armi amore.“
9. „Duetto“ (Textb.: „Aria“) der Clelia (S.) und des Mamilius (Disc.):
   „Komm umarm mich.“ }
   „Dich umarm ich.“ } V, 8. S. 167—172 = Rodelinda II, 6: Duett der Rodelinda (S.) und des Bertarido (Contr'alto): „Io t'abbraccio.“

1. Kapitel.

Der instrumentale Teil der Opern.

Die selbständigen Orchesterstücke in den Schürmannschen Opern, deren Anzahl sehr differiert, dienen im Gegensatz zu den echten Ritornellcharakter tragenden Vor-, Zwischen- und Nachspielen der Vokalsätze, seien dies nun Arien, Duette, Ensemblestücke oder Chöre, entweder dazu die Oper selbst, einzelne Akte oder Szenen einzuleiten, auch gelegentlich diese letzteren untereinander zu verbinden, oder erfüllen eine durch die Situation der Handlung absolut oder weniger notwendig bedingte dramatische Aufgabe oder verfolgen schließlich einzig und allein den Zweck der Entfaltung von Ballettkünsten. Wir unterscheiden in dieser Gattung selbständiger Instrumentalmusik folgende vom Komponisten selbst also betitelte Stücke wie: Ouvertüre, Sinfonia, Ritornello, Prélude, Trio d'Haubois, Attaque, La Chasse; ferner unter den Tanzstücken: Ballet, Entrée, Menuet, Bourrée, Passepied, Passepied en Rondeau, Gigue und andere in den Partituren unbezeichnete Instrumentalsätze und -tänze.

A) Das Opernvorspiel oder die Ouvertüre.

Unter den im 18. Jahrhundert als Opernvorspiel beliebten beiden Formen Ouvertüre und Sinfonie scheint Schürmann, soweit wir es auf Grund der noch erhaltenen Partituren und nach den Angaben in den Textbüchern beurteilen können, jene nicht nur bevorzugt, sondern ständig gebraucht zu haben. Die uns in Partitur überlieferten Vorspiele sind die Ouvertüren zu den Opern „Salomon" (1701), „Ixion" (1703), „Porsenna", resp. „Clelia" (1718, resp. 1730), „Die getreue Alceste" (1719), und „Ludovicus Pius oder Ludewig der Fromme" (1726). Ferner bezeugen uns die Textbücher zu dem Festspiel „Der erfreuten Ocker-Schäfer angestelltes Fest" (1708) [1]) und zu der Oper „Heinrich der Vogler, Hertzog zu Braunschweig, nachmahls erwehlter Teutscher Kayser" (I. Teil. 1718) [2]) das Vorhandensein der Ouvertürenform.

---

[1]) „Nach einer prächtigen Musicalischen Ouvertüre von Trompeten, Paucken und andern Instrumenten, wird der große Fürhang des Theatri von 6 Cupidons in die Höhe gehoben."

[2]) „Unter der Ouvertüre, so bald der Vorhang aufgezogen, bringt der Pegasus oder das Braunschweigische Pferd fliegend das Opern Buch an des Regierenden Herrn Hertzogs Durchl."

Die Idee Opern durch Vorspiele einzuleiten ist fast so alt wie die Oper selbst. Allerdings ist die instrumentale Operneinleitung mit und ohne Prolog in den ersten Musikdramen der florentinischen und römischen Periode von den Komponisten noch nicht wie später bei den Venezianern zum Prinzip erhoben worden. Zum Beispiel beginnt die früheste uns erhaltene Oper Jacopo Peris „Euridice" (1600) gleich mit einem rezitativischen Prolog, auch andere im Anfang des 17. Jahrhunderts entstandene berühmte Opern, wie Agostino Aggazzaris „Eumelio" (1606) und Filippo Vitalis „L'Aretusa" (1626) haben kein Instrumentalvorspiel.[1]) Dagegen setzt Claudio Monteverdi an die Spitze seines „Orfeo" (1607) eine Ouvertüre „Toccata" genannt, eine von Trompeten ausgeführte Einleitungsfanfare, die noch auf lange Zeit hin bis zu Carlo Pallavicino das Muster für die Opernsinfonien bilden sollte.[2]) So finden wir beispielsweise in dem Fanfarensatz der Trombe am Schlusse der Hauptsinfonie von Cavallis „Ercole" vom Jahre 1662, den er für Paris schrieb, das Monteverdische Vorbild unverkennbar wieder.[3]) Auch Marco da Gaglianos „Dafne" vom Jahre 1608 hatte eine Ouvertüre, wie wir aus der Dedikation erfahren. „Innanzi al calar della tenda, per render attenti gli uditori, suonisi una Sinfonia composta di diversi istrumenti . . ."[4]) Die erste Oper, die nach der „Dafne" wieder eine Ouvertüre hat, ist „La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina" von Francesca Caccini, der Tochter des berühmten Sängers und Monodisten Giulio Caccini, die im Jahre 1625 in Florenz zur Aufführung kam.[5]) Von jetzt ab werden die Opernsinfonien häufiger. Domenio Mazzocchis „La catena d'Adone" (1626), Stefano Landis „Il Santo Alessio" (1634) und Luigi Rossis „Erminia" (1637) enthalten Sinfonien, die sogar schon deutliche Ansätze zu einer Programmouvertüre nehmen. In den Sinfonien der „Catena d'Adone" vermutet Kretzschmar den ersten Fall dieser Gattung.[6]) Ein Thema, das später vielfach verwendet wird, kommt in der Einleitungssinfonie als Hauptthema vor; auch den Themen aus der zweiten Sinfonie begegnen wir in der Oper wieder, und zwar in den Chören der Nymphen. Aber erst in der venezianischen Oper wird die Ouvertüre mit dem Titel „Sinfonia" eine ständige Erscheinung.[7]) Der Prolog blieb noch eine

---

[1]) Vgl. Goldschmidt: Studien z. Gesch. d. ital. Oper im 17. Jhdt.
[2]) Vgl. Kretzschmar: Incoronazione di Poppea. V. f. M., 1894. S. 484.
[3]) Vgl. Kretzschmar: Die venezianische Oper u. d. Werke Cavallis u. Cestis. V. f. M. 1892, S. 56.
[4]) Vgl. Vogel: Bibl. d. gedr. weltl. Vocalmusik Italiens a. d. J. 1500 bis 1700, Bd. I, S. 263—266. Da dieses Opernvorspiel nicht im Neudruck erschienen ist, glaubte Frederick Niecks in seinem Aufsatz „Historical Sketch of the Overture" (Sbde. d. I. M. G., VII, S. 386) annehmen zu müssen, Gaglianos „Dafne" hätte keine Ouvertüre gehabt.
[5]) Goldschmidt: Studien, I, S. 29.
[6]) Kretzschmar: Geschichte der Oper. (Kolleg.)
[7]) Zu den Ausnahmen gehört u. a. Cavallis „Le nozze di Teti e Peleo" vom Jahre 1639.

Zeit lang neben und mit ihr bestehen und verschwand ungefähr von 1650 ab allmählich ganz.[1]) Die Eingangssinfonie wird nach Heuß der Schwerpunkt des instrumentalen Schaffens. „Hier zeigen die Komponisten hinreichend, daß sie mit der Instrumental-Musik umzugehen wußten.“ [2]) Diese ersten venezianischen Opernintraden etwa bis 1650 haben noch keine Beziehung zum Drama, sondern tragen einen durch breite aber streng rhythmisierte Akkordsäulen in farbenprächtigsten Harmonien gehaltenen feierlichen, fast kirchlichen Charakter, eine, wie Heuß treffend hervorhebt, „beinahe ideal reine Stimmung von einer gewissen Objektivität“.[2]) Sie wollen den Zuhörer in Feststimmung versetzen und auf das kommende Hohe und Ernste vorbereiten. Der von Giovanni Gabrieli in seinen Sonaten und Kanzonen angeschlagene feierliche Grundton klingt überall hindurch. Sie unterscheiden sich von diesen nur in der Art ihres Aufbaues. Während Gabrielis Instrumentalstücke durchgehends in einem feinfädigen polyphonen Stil geschrieben sind, bewegen sich jene auf rein akkordlicher Grundlage. Erst ungefähr von 1650 ab wird die fugierte Schreibart auch in der Opernsinfonie heimisch, bis sich diese schießlich nach weiteren zwanzig Jahren durch Ueberhandnehmen des fugierten Stils der französischen Ouvertüre nähert oder „eine die Scarlatti'sche Sinfonie-Art zeigende und in dieselbe übergehende Kompositionsweise“ annimmt.[3]) Die Vergleichung der Opernsinfonien der Venezianer mit denen anderer Städte, vornehmlich mit Rom, zeigt wesentlich von einander abweichende Züge und die für jene eigenartige Richtung. Die Sinfonien der Römer sind Instrumentalkanzonen und in der diesen eigenen Art fugiert. Auch die Reihenfolge der Sätze in der römischen Opernsinfonie ist von der der venezianischen grundverschieden. Finden wir bei jenen den Typus der späteren Scarlattischen oder sogenannten neapolitanischen oder italienischen Sinfonie mit ihren drei Sätzen in der Folge: Allegro, Largo, Presto oder einem ähnlichen schon im Schema dieser Dreisatzform vor, wie z. B. in der Sinfonie zum zweiten Akt der Oper „Il Santo Alessio“ von Stefano Landi[4]) und etwas später in der von Chrysander herausgegebenen Serenade von Alessandro Stradella,[5]) so betont die venezianische Sinfonie, die in ihrem Aufbau von mäßigem Umfang ist — von 35 bis zu 70 Takten —, meistens jene dreisätzige Reihenfolge, wie sie die französische Ouvertüre aufweist: Langsam, Schnell, Langsam. Es gibt aber hier auch Sinfonien, die über die Dreisätzigkeit hinausgehen und „in munteren kurzen Fugen ein festlich heiteres Element zur Geltung bringen.“ [6]) Von zirka 1650 an nach dem Erscheinen des

[1]) Kretzschmar: A. a. O., V. f. M., 1892, S. 28 u. 38.
[2]) Heuß: Die venezianischen Opern-Sinfonien. (Sbde. d. I. M. G., IV. S. 406.)
[3]) Heuß: A. a. O., S. 407.
[4]) Goldschmidt: Studien, I, S. 61.
[5]) Heß: Die Opern Alessandro Stradellas, Beih. d. I. M. G., 2. Folge, Heft 3, S. 57.
[6]) Kretzschmar: Führer durch d. Concertsaal. I, S. 28.

Cavallischen „Giasone“ (1699), der mit der Aufnahme des Allegroelementes und besonders des fugierten Stils in die venezianische Sinfonie einen vollständigen Bruch mit der Vergangenheit herbeiführte, beginnt die Blütezeit der venezianischen Opernouvertüre, die eine glückliche Mischung der beiden Elemente „Langsam und Schnell“ charakterisiert.[1]) Der anfänglich durch die ganze Sinfonie festgehaltene feierliche Ton verliert sich für die Folgezeit immer mehr und mehr und verschwindet schließlich ganz. Ein unvergleichlich bedeutungsvolleres Aequivalent für ihren ursprünglich „Würde und Ernst“ repräsentierenden Charakter erhält die Sinfonie in der ihr jetzt aufgeprägten neuen Eigenart, ihrem intimeren Verhältnis zum Drama, indem aus einigen der wichtigsten Szenen Themen oft wörtlich herübergenommen werden. Die wahre Heimat der modernen Programmouvertüre liegt, wie schon Hermann Kretzschmar an verschiedenen einleuchtenden Beispielen, wie den Sinfonien zu Cestis „Pomo d'oro“ und „ L'Argia“, Cavallis „Ercole“, Sartorius' „Seleuco“, Luzzos „Medoro“ u. a. nachgewiesen hat, in der venezianischen Oper.[2])

Was nun die venezianische Sinfonie von der am Ende des 17. Jahrhunderts die Hegemonie in der Oper übernehmenden neapolitanischen neben der Anordnung und Freiheit der Sätze noch unterscheidet, ist einerseits der gelegentlich ausgesprochene Programmcharakter und ideelle Zusammenhang mit dem Drama und andrerseits der Umstand, daß die Sätze der neapolitanischen Sinfonie, in der jeder einzelne als ein in sich abgeschlossenes Ganze betrachtet werden kann, nicht unmittelbar hintereinander gespielt wurden, sondern daß den langsamen Satz sogar „häufig taktmäßig ausgezählte Pausen“ von den ihn umschließenden bewegten Sätzen trennten.[3])

Als nun in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch Frankreich mit einer nationalen Oper auf den Spielplan trat, gesellte sich zu den beiden Formtypen der venezianischen und neapolitanischen Opernsinfonie noch eine der ersten nahestehende dritte Gattung, die sogenannte „französische Ouvertüre“ mit der Satzfolge: Grave, Vitement, Grave. Ihre in der Formgebung auffallende Uebereinstimmung mit der venezianischen Sinfonie läßt die Vermutung aufkommen, daß diese auf jene einen bedeutungsreichen Einfluß ausgeübt hat. Mit Recht aber weist Heuß auf die Wesensverschiedenheit der beiden Ouvertüren hin.[4]) „Hätte die venezianische Sinfonie gerade in der Grundfrage, der Satzaufstellung, Einfluß äußern wollen, so hätte sie es selbst vorher zu einer fest organisierten Form bringen müssen, wie die spätere italienische, die durch ihr geschlossenes Auftreten beinahe sämtliche andern Instrumental-Gattungen in ihren Bann zwang. Zu einem solchen war aber die venetianische

[1]) Heuß: A. a. O., S. 425.
[2]) Kretzschmar: Führer, I, S. 36.
[3]) Kretzschmar: Führer, I, S. 38.
[4]) Heuß: A. a. O., S. 424.

Sinfoni auch zur Zeit Cambert's, bei dem die französische Satzaufstellung bereits vorkommt, wie auch Lully's nicht gelangt."[1]) Der aus ihrem geistigen Zusammenhang mit der Idee des Dramas resultierende Programmcharakter verlangte eine freie Formgebung.

Die auf Kontrastwirkung ausgehende zwei- oder dreiteilige französische Ouvertüre, wie sie uns in ihrem ausgeprägten Typus in den Opern Lullys entgegentritt, weshalb sie häufig nach diesem die „Lullysche Ouvertüre" genannt wird, hält, wie schon bemerkt, gleich der venezianischen im Gegensatz zu der italienischen an der Einsätzigkeit fest. Sie wird in der Regel zweimal gespielt, als Einleitung zum Prolog, der in der französischen Oper unentbehrlich bleibt, und zur Oper selbst. Die Lullysche Ouvertüre, die in der Form gegenüber der Cambertschen in dessen Opern „Pomoné" und „Les peines et les plaisirs de l'amour" große Fortschritte aufweist, hat zwei Normen: die zwei- und dreiteilige Form. Auf eine pathetische Graveeinleitung folgt ein frei fugiertes Allegro — zur eigentlichen Fuge gelangt Lully noch nicht —; beide Teile werden in sich repetiert. In der dreiteiligen Ouvertüre wird nach dem bewegten Satze die Einleitung wiederholt oder es folgt ein neuer, im Charakter aber dem ersten ähnlicher dritter Satz. Die Zweiteiligkeit ist in den Ouvertüren zu Lullys großen Opern vorherrschend („Cadmus et Hermione", „Psyché", „Thesée", „Atys"); die dreiteilige Form finden wir beispielsweise in den Ouvertüren zu den Opern „Armide", „Alceste", „Achille e Polixène"; in dem „Proserpine"-Vorspiel folgen auf einen langsamen Satz ausnahmsweise sogar zwei Fugati. Die große Geschlossenheit und Abrundung der Sätze hat die französische Ouvertüre mit der italienischen Sinfonie gemeinsam, die Satzfolge und den Programm-Charakter mit der venezianischen. Wenn dieser hier auch mit weit weniger subjektiver Färbung als bei den Norditalienern auftritt, so hat es Lully kraft seiner selbstschöpferischen Begabung verstanden in den Allegri seiner Ouvertüren „trotz des steifen Einerleis der ewigen Fugen doch einigermaßen den Charakter des kommenden Dramas" dahin anzudeuten, ob die Oper heroisch oder pastoral sein werde."[2]) Der Anlaß zu dem meist feierlichen Grave mit seinen punktierten Rhythmen, seiner majestätisch stelzenhaften Thematik und dem Prolog als eisernen Bestandteil der Oper wurde wohl, wie Kretzschmar meint, der Umstand, daß Ludwig XIV. jede Vorstellung durch seine Gegenwart weihte.[3])

Während die neapolitanischen Operneinleitungen, die nicht wie die französischen Feierlichkeit, sondern Fröhlichkeit betonten, nach Scarlatti auf lange Zeit in Verfall geraten, vornehmlich seit den oberflächlichen Machwerken Vincis und Pergolesis mit ihrer von Kretzschmar treffend bezeichneten „Portiersthematik", indem namentlich in den Allegri eine absolute Gedankenlosigkeit Platz

[1]) Heuß: A. a. O., S. 424.
[2]) Kretzschmar: Führer, I, S. 41.
[3]) Kretzschmar: Gesch. d. Oper. (Kolleg.)

greift und sie ihre Themen auf unbedeutenden Motiven mit einem hohlen gespreizten Pathos ohne Entwicklung aufbauen,[1]) behält die französische Ouvertüre stets enge Fühlung mit dem Drama und förderte sogar Charaktergemälde ersten Ranges von ungemeiner Kraft und Seelengröße zutage, wie wir sie bei Rameau, Händel und Gluck antreffen. Sie blieb vor solchen Geschmacklosigkeiten bewahrt, wie sie die Neapolitaner an ihrer Schwester, der italienischen Sinfonie, begingen, die sich nicht scheuten ernste Dramen und Oratorien mit Lustspielouvertüren einzuleiten. So benutzte z. B. Logroscino, der Erfinder des Mozartschen Opernfinale, für seine komische Oper „Il Governatore" und sein Musikdrama „Giunio Bruto", „in dem einer edlen Frau und ihrem Geschlecht vom Schicksal übel mitgespielt wird", dieselbe Sinfonie.[2])

Die französische oder Lullysche Ouvertüre wurde von großer Bedeutung und Tragweite für die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik. Der Anteil, der den deutschen Komponisten neben dem Franzosen Rameau an dem Ausbau und der Vertiefung dieser Kunstform gebührt, ist eminent. Seit der Zeit, als Johann Jacob Froberger die Weise der französischen Lautenisten Gallot und Gaultier sich zu eigen gemacht und nach ihrer Methode zu komponieren angefangen hatte, waren die Deutschen immer eifriger bestrebt die Kunst der Musiker Ludwigs XIV. zu studieren und in ihrem Heimatlande zu verbreiten.[3]) Zahlreiche deutsche Musiker wie Georg Muffat, Johann Fischer, Johann Sigmund Cousser, Heinrich Philipp Erlebach u. a. studierten in Paris die Lullysche Methode im persönlichen Verkehr mit ihrem Lehrmeister. Die französische Ouvertüre gelangte jetzt zu einer Popularität und Beliebtheit, daß Mattheson sie „unter allen Piecen, die instrumentaliter excecutiret werden" an erste Stelle zu setzen wünschte.[4]) „Höre ich den ersten Theil einer guten Ouvertür", schreibt er in seinem „Kern melodischer Wissenschaft", „so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweyten breiten sich die Geister in aller Wollust aus; und wenn ein ernsthaffter Schluß erfolget, sammlen und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz. Mich deucht, da ist eine angenehm-abwechselnde Bewegung, die ein Redner schwerlich besser verursachen könnte."[5]) „Die Ouvertür, Ouverture", heißt es an andrer Stelle dieses Buches, „deren Character Edelmuth seyn muß, und die mehr Lobes verdient, als Worte hier Raum haben."[6])

Die französische Ouvertüre, deren „eigentlicher Platz", wie Mattheson versichert, „zu Anfang einer Opera, oder eines an-

[1]) Kretzschmar: Ebenda.
[2]) Kretzschmar: Zwei Opern Nic. Logroscinos. (Jahrb. Peters f. 1908, S. 65.)
[3]) Pirro: L'Esétique de J. S. Bach, S. 432.
[4]) Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre, S. 170.
[5]) Mattheson: Kern melod. Wissenschaft, S. 67.
[6]) Mattheson: ebenda, S. 125.

deren Schau-Spiels" ist,[1]) wurde seit Ende des 17. Jahrhunderts auch von den deutschen Suitenkomponisten statt der sonst üblichen Sonata an die Spitze einer Folge von Tänzen gestellt. Solche Orchestersuiten, die als Konzert-, Theater-, Ball-, Serenaden- und Tafelmusik Verwendung fanden, pflegte man dann allgemein „Ouvertures" zu nennen. Die Hauptvertreter dieser Gattung waren außer den schon genannten „Lullisten" Muffat, Cousser, Erlebach, Fischer, noch Aufschnaiter, Scheiffelhut, Schmicorer, Johann Philipp Krieger, Johann Joseph Fux, Telemann, Heinichen, Schieffердecker, Johann Schneider, J. C. Wiedner, J. N. Fischer, J. Fr. Rasch, J. Chr. Förster, Schweitzelsperger, I. M. Molter, I. S. Endler, Niedt, J. Seb. Bach, Händel, Schaffrath, K. Fr. Abel, Schale, I. Pfeiffer u. a. Das Verdienst die „liebliche Manier von Ouvertüren" in die Klavierkomposition „mit am ersten" eingeführt zu haben gebührt, wie uns Walther in seinem Musiklexikon berichtet, dem berühmten Klaviermeister Pachelbel.[2])

Unter den bedeutendsten deutschen Opernkomponisten, die vielleicht erst seit Agostino Steffani die französische Ouvertüre als Vorspiel für ihre Opern zu benutzen pflegten, wie Cousser, Erlebach, Keiser, Händel, Telemann, C. H. Graun, Hasse, nimmt nun auch unser Meister Georg Caspar Schürmann eine hervorragende Stellung ein. Gleich Cousser und Steffani scheint auch er stets nur die Ouvertüre, die Steffani auch gelegentlich als „Sinfonia", „Sonata" und in „Amor vien dal Destino" als „Introduzione" bezeichnet, zur Operneinleitung verwendet zu haben im Gegensatz zu seinen berühmten Zeitgenossen Keiser, Händel, Telemann, Graun und Hasse, die ja bekanntlich auch die italienische Sinfonieform gebrauchten.[3]) In der Geschichte der Orchestersuite darf Schürmann, der nach Walther[4]) neben Opern und Kirchenkantaten auch eine „Anzahl Instrumental-Suiten zu Tafel-Musiken gemacht" haben soll, ebensowenig übergangen werden wie z. B. Steffani. Denn seit den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts pflegte man Opernmusik in Suitenform zu bringen. Von Lully existiert eine Sammlung, die den Titel trägt, „Les Trio des Opera de Ms. de Lully, mis en ordre pour les Concerts" (1690/94).[5]) Agostino Steffanis „Sonate da Camera a tre" enthalten Ouvertüren, Instrumentalsätze und -Tänze aus dessen Opern.[6]) Denselben Fall verzeichnet Hans Scholz bei Cousser, der verschiedene Stücke,

[1]) Mattheson: Orchestre, S. 170.

[2]) Vgl. ferner Sandbergers Vorwort in dem Pachelbel-Band d. D. d. T. i. Bayern (II, 1).

[3]) Telemanns Opern „der neumodische Liebhaber Damon" (1724) und „Emma und Eginhard" (1728) werden z. B. durch ein „Concerto" eingeleitet. Vgl. Ottzenn: Telemann als Opernkomponist, S. 33 u. 56.

[4]) Musical. Lexicon.

[5]) Schering: Geschichte d. Instrumentalkonzerts. Kl. Hdb. d. Musikgeschichte, I, S. 2.

[6]) Kopie im Besitze des Herrn Prof. Dr. Sandberger, München.

auch Vokalsätze aus den Opern „Julia“ und „Ariadne“ in seine Suitenwerke hinübergenommen hat.[1]) Auch Händel pflegte Arien aus früheren Opern und italienischen Kantaten als selbständige Instrumentalstücke zu benutzen wie z. B. in den langsamen Sätzen seines Opus I, „Zwölf (15) Solo-Sonaten mit Baß“.[2])

Schürmann notiert seine Ouvertüren auf vier Systemen mit Ausnahme der zur „Clelia“, die wegen der hinzugefügten „Tromba“ fünf Instrumentalparte aufweist. Andere Blasinstrumente, wie die Oboen, Flöten und Fagotts, pflegt er in die betreffenden Systeme des Streichkörpers einzutragen und falls ihnen Solostellen zufallen diese noch besonders durch Schlüsselwechsel und spezielle Benennung der gewünschten Bläser kenntlich zu machen. Unser Komponist folgt mit der Verwendung des vierstimmigen Instrumentalsystems einem Brauche seiner Vorläufer Steffani, Schmicorer, Keiser und Cousser, von denen die ersten drei fast immer vierstimmig schrieben, während letzterer erst in seinen beiden Suitenwerken von 1700 „Apollon enjuoé“ und „Festin des muses“ die Lullianische Fünfstimmigkeit, die auch Fischer[3]) und Muffat[4]) in ihren „Ouvertures“ benutzten, aufgab. Der Bruch mit der alten Schreibweise hatte nun auch einen von der früheren Norm abweichenden Schlüsselwechsel zur Folge. Lully notierte seine fünfstimmigen Instrumentalparte mit dem sogenannten französischen Violin- oder G-Schlüssel auf den ersten Notenlinien für die obere Stimme, mit dem Discant- oder C-Schlüssel auf der ersten, zweiten und dritten Linie für die Mittelstimmen und mit dem F-Schlüssel auf der vierten Linie für das Baßsystem. In dieser „Premier Dessus-, Haute-contre-, Taille-, Quinte- und Bassus-Schreibweise“ folgte ihm Cousser in seiner „Composition de musique“ vom Jahre 1682. Coussers andere fünfstimmigen „Ouvertures“, „Cicala“ genannt, vom Jahre 1700 haben dagegen die auch von Muffat und Fischer gebrauchte Notierungsart: den italienischen Violin- oder G-Schlüssel auf der zweiten Linie für das erste System, den C-Schlüssel auf der ersten und dritten Linie für die beiden folgenden Parte und den F-Schlüssel auf der vierten Linie für das unterste System. In den hier angeführten vierstimmigen Ouvertüren Steffanis sind folgende Schlüsselsetzungstypen zu unterscheiden: [5])

A. System I: G-Schlüssel auf der 1. Linie „ II: C- „ „ „ 1. „ „ III: C- „ „ „ 2. „ „ IV: F- „ „ „ 4. „	Orlando generoso (1691)* Le Rivali concordi (Atalanta) (1692) (Kgl. Bibliothek Berlin)
B. System I: G-Schlüssel auf der 1. Linie „ II: C- „ „ „ 1. „ „ III: C- „ „ „ 3. „ „ IV: F- „ „ „ 4. „	Amor vien dal Destino (Il Turno) (1709)* La Briseide (1696)* (Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Ms. Mus. 172) La superbia d'Alessandro (1690)* Le Rivali concordi (1692)* La Libertà contenta (1693)* I trionfi del Fato (1695)*

[1]) Vgl. Scholz: a. a. O.
[2]) Chrysander: Händel, III, S. 147—149.
[3]) Denkm. Deutscher Tonk., X.
[4]) Denkm. d. Tonk. in Oesterreich, I_2 u. II_2.
[5]) Neisser (Servio Tullio, S. 118) kennt nur das Schema D.

C. System I: G-Schlüssel auf der 1. Linie
„ II: G- „ „ „ 2. „
„ III: C- „ „ „ 3. „
„ IV: F- „ „ „ 4. „

La Lotta d'Alcide (d'Hercole) con Achelao (1689)*
(Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München Ms. Mus. 1052)
Le Rivali concordi (1691)
(Kgl. Bibl. Berlin)
Henrico Leone (1689)*

D. System I: G-Schlüssel auf der 2. Linie
„ II: G- „ „ „ 2. „
„ III: C- „ „ „ 3. „
„ IV: F- „ „ „ 4. „

Alcibiade (La Libertà contenta) (1693)
Henrico Leone
I trionfi del Fato (Le Glorie d'Enea) (1695)
Alexandre (La superbia d'Alessandro (1690)
Orlando generoso (1691)* in den Sonate da camera (Im Besitze des Herrn Professors Dr. Sandberger, München)
Servio Tullio (1685)*
Niobe (1688)*
Alarico (il Balta) (1687)* [1])

Keiser und Schweizelsperg gebrauchen in den Ouvertüren zu „Octavia“[2]) und „Lucretia“[3]), Schema D, in der Oper „Der zugeschloss'ne Tempel des Janus“[4]) folgendes Schema:

System I: G-Schlüssel auf der 2. Linie.
„ II: C- „ „ „ 1. „
„ III: C- „ „ „ 3. „
„ IV: F- „ „ „ 4. „

Händel und Fux bedienen sich der bei den Italienern usuellen Notierungsart: des Steffanischen Schemas D. In Schürmanns Opern finden wir Schema B für die Ouvertüren zu „Salomon“ und „Ixion“, Schema D für die andern drei angewendet und zwar den G-Schlüssel auf der ersten Linie für die 1. Violine — in der „Ixion“-Ouvertüre auch gelegentlich für die 2. Violine, die beiden Oboen und Flöten —, den Discant-Schlüssel auf der 1. Linie für die 2. Violine und 2. Oboe, den italienischen Violinschlüssel auf der 2. Linie für die beiden Violinen und Oboen, den Discant-Schlüssel auf der 3. Linie für die Violetta und Viola,[5]) den F-Schlüssel auf der 4. Linie für das Cembalo, Violoncello, den Violone oder Contrabaß und das Fagott oder den Basson.

Die fünf uns erhaltenen Opernvorspiele Schürmanns zerfallen der Satzzahl nach in zwei Gruppen. Während in der „Alceste“ und dem „Ludovicus Pius“ auf die Ouvertüre noch ein menuettartiger

[1]) Die hier mit * bezeichneten Ouvertüren sind unlängst im Neudruck in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ XI_2 (enthält nur die Oper Alarico) und XII_2 erschienen. Die ‚Sinfonia avanti l'Opera“ Marco Aurelio (1681) hat fünf Systeme:
System I und II: G-Schlüssel auf der 2. Linie
„ III: C- „ „ „ 1. „
„ IV. C- „ „ „ 3. „
„ V. F- „ „ „ 4. „

[2]) Neudruck in der Händel-Ges.-Ausg. Suppl. 6.
[3]) Gedr. Stimmhefte. Universitätsbibl. Rostock.
[4]) Kopie in der Hof- und Staatsbibl. München.
[5]) Den Diskant-Schlüsel auf der 1. Linie gebraucht Schürmann nie für die Violetta wie z. B. Muffat im Florilegium und Schmicorer im Zodiacus. Die Bratschenbezeichnung „Violetta“ und „Viola“ finden wir ohne charakteristischen Unterschied in den Schürmannschen Opern.

Satz „Tempo di Minuetto“ mit „Trio“ folgt, fehlt dieser in den andern Opern. Die Mehrsatzfolge in der Opernouvertüre, die hier einen Kompromiß mit der italienischen Sinfonie einzugehen scheint, finden wir auch bei andern zeitgenössischen Meistern.[1]) Steffanis Oper „Marco Aurelio“ (1681) wird durch eine „Sinfonia“ (Largo ₵, Allegro ¾) mit nachfolgendem „Menuet“ eingeleitet. Carl Heinrich Graun verwendet das Schürmannsche Schema in den Ouvertüren zu „Sancio und Sinilde“ und „Iphigenia in Aulis“, dagegen setzt er in den andern Opern mit französischer Ouvertüre[2]) an Stelle des Menuetts mit Trio einen zweiteiligen Satz mit kurzer Coda in Presto und Allegro nach Art der dritten Sätze der italienischen Sinfonie[3]). Die Ouvertüre zur Telemannschen Oper „Sieg der Schönheit“ (Genserich), die 1732 in Braunschweig zur Aufführung kam, hat als Schlußsatz eine Gigue.[4]) In der von Chrysander herausgegebenen Partitur zu Händels „Rodrigo“[5]) steht am Anfang der Oper eine ausgesprochene Suite mit der Satzfolge: Ouvertüre, Gigue, Sarabande, Matelot, Menuet, Bourré, Menuet, Passacaille. Daß diese Tänze aber alle vor der Oper gespielt worden sind, glaube ich nicht, vielmehr wird es sich hier um dasselbe Verfahren handeln wie das oben erwähnte.

Schürmanns fünf Ouvertüren wie auch alle Graunschen gleichen sich darin, daß sie dreiteilig sind: Langsam, Schnell, Langsam. In den Lullyschen Ouvertüren herrscht, wie schon berichtet, die Zweiteiligkeit vor. Die Nachlullianer Colasse, Campra und Destouches scheinen, soweit mir bekannt ist, die Dreiteiligkeit bevorzugt zu haben, wogegen Rameau den langsamen Schlußsatz wieder fallen ließ. Muffat schreibt in seinem „Florilegium primum“ nur zweiteilige, im „Florilegium secundum“ aber auch dreiteilige Ouvertüren. In Fischers „Ouvertures“ ist die dreiteilige Norm überwiegend, dagegen gebraucht Schmicorer in seinem „Zodiacus“ vorzugsweise die zweiteilige. Von den 24 Ouvertüren der Coussersehen Suiten sind 12 zwei- und 12 dreiteilig. Für Steffani verzeichnet Neisser den zweiteiligen Ouvertürentypus als den primären und stellt die dreiteilige Ouvertüre zur Oper „Il Trionfo del fato“ als Ausnahmefall hin.[6]) Auch Keiser scheint in den Ouvertüren die Zweiteiligkeit dem andern Formtypus vorgezogen zu haben. Ob Schürmann an der oben bezeichneten Form ständig festgehalten hat, können wir wegen der verloren gegangenen Mehrzahl seiner Werke nicht entscheiden. Mattheson berichtet in seinem „Neu-Eröffneten-Orchestre“ (1719): „Die meisten

[1]) Wie z. B. in Keisers Ouvertüre zu „Nebucadnezar“ (1728). Diese besteht aus 3 Teilen, einem Allegro mit Solo-Violine, einem Andante und einem Menuett. (Vgl. Leichtentritt: a. a. O., S. 29.)

[2]) Die einsätzige Ouvertüre zu „Polydorus“ ist die einzige dieser Art in Grauns Opern.

[3]) Mayer-Reinach: C. H. Graun. (Sbde. d. Intern. Mus. Ges., I, S. 475.)

[4]) Vgl. Part. Ms. (Kgl. Bibl. Berlin).

[5]) Chrysander: Gesamtausgabe d. Werke G. F. Händels.

[6]) Neisser: a. a. O., S. 77.

Frantzösischen Ouvertüren schließen nach dem Allegro, oder anderen Theile der Ouvertüre, wiederum mit einem kurtzen Lentement, oder ernsthafften Satze; allein es scheinet, daß diese Façon nicht viel Adhaerenten finden will.“ [1]) Die langsame Einleitung wird auch bei Schürmann wie schon seit Camberts Zeiten üblich, stets zweimal gespielt. Der zweite und dritte Teil dagegen wie bei Lully und Cousser als ein zusammengehöriger Abschnitt repetiert. Eine Ausnahme machen die Ouvertüren zu den Opern „Salomon“ und „Clelia“. Die „Salomon“-Ouvertüre schließt mit der Wiederholung des Fugatosatzes. In der Ouvertüre zur „Clelia“ muß jeder der drei Teile in sich wiederholt werden; der Schlußsatz zerfällt in noch weitere zwei Abschnitte, von denen jeder wiederum durch Repetitionszeichen gedoppelt ist.

Schürmann verwendet für seine Ouvertüren die in jener Zeit gebräuchlichsten Tonarten mit möglichst wenigen Vorzeichen wie g-moll (Salomon), d-moll (Ixion), D-dur (Clelia), a-moll (Alceste), D-dur (Ludovicus Pius). Das hier zweimal vertretene D-dur scheint er mit Rücksicht auf den Charakter der Stücke, die Stoffe aus der politischen Geschichte behandeln, gewählt zu haben; denn diese Tonart, schreibt Mattheson, sei „von Natur etwas scharf und eigensinnig, eigne sich aber „zum Lermen, lustigen, kriegerischen, und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten.“[2]) Bei der „Clelia“-Ouvertüre lag die Wahl der D-dur-Tonart umso näher, als hier eine Trompete in D-Stimmung Verwendung fand. Auch Fischer wählte aus demselben Prinzip für die Ouvertüren 1 und 8 seiner Suiten, in denen er neben dem Streichorchester noch zwei Trompeten in C-Stimmung beschäftigt, diese Tonart. Es ist eine bekannte Tatsache, daß D-dur, schon jetzt von den Komponisten in den Opern-Sinfonien reichlich verwendet, später sogar die Lieblingstonart der Konzert- und Akademie-Sinfonien wurde, weil in ihnen der Streichkörper dominierte und der häufige Gebrauch der leeren Saiten deshalb diese Tonart bedingte.[3]) Die Darmstädter Hofbibliothek besitzt beispielsweise eine große Anzahl Graupnerscher Sinfonien, alle in D-dur; unter Mozarts 41 Sinfonien sind 10 in D-dur. Bei den deutschen Suitenkomponisten zur Zeit Schürmanns stand D-dur nicht gerade an erster Stelle, sie setzten aber in den ziemlich häufig auftretenden d-moll Ouvertures gern einige Stücke in D-dur oder schlossen die Suite in dieser Tonart.

Betrachten wir nun die Ouvertüren Schürmanns etwas näher. Der erste langsame Teil, der nie eine adverbiale Tempobezeichnung trägt, ist in den Vorspielen zum „Salomon“ und zur „Alceste“ mit dem 2-, in denen zu „Ixion“ und „Clelia“ im ₵ - und in der Ouvertüre zum „Ludovicus Pius im C-Takt notiert. „Der 2-Takt“, schreibt ein zeitgenössischer Theoretiker,[4]) „wird gebraucht, von denen

[1]) Mattheson: Orchestre, S. 171.
[2]) Mattheson: ebenda, S. 242.
[3]) Kretzschmar: Die Jugendsinfonien Jos. Haydns. (Jahrb. Peters f. 1908, S. 69 u. 70.)
[4]) Niedtens Handleitung, I. Cap. IV.

Frantzosen, in solchen Stücken, welche frisch und geschwind sollen gespielet werden", fügt aber an anderer Stelle ausdrücklich hinzu, daß dieser „schlechte Tact" in der französischen Ouvertüre „langsam gespielet" werde. Es bestand wohl überhaupt kein wesentlicher Unterschied in der Temponahme zwischen 2- und C. Lully schreibt alle drei Taktarten, die erste am häufigsten, z. B. in „Roland", „Acis et Galathée", „Isis", „Psyché", die zweite in der „Alceste", die dritte im „Belléophon" und „Achille et Polixène". Die deutschen Komponisten Muffat, Fischer und Schmicorer gebrauchen nur den 2-Takt; bei Cousser wechselt die Tempobezeichnung zwischen 𝔼 und 2, desgleichen in den vorhin erwähnten Keiserschen Ouvertüren. Dagegen verwendet Steffani in den mir bekannten Ouvertüren niemals den 2-, sondern den 𝔼- und C-Takt ohne Unterschied. Was die Länge dieser Grave-Einleitung in den Schürmannschen Ouvertüren betrifft, von der Mattheson[1]) verlangte, daß sie nicht „wie unsers Herrn Organisten seine, aus dem F. auf 32 Täcte sich erstrecken, sondern kurtz und wohl gefast seyn, auch mehrentheils nicht über 2. Cadenzen auffs höchste admittiren muß", so hat unser Komponist nicht gegen diese Regel verstoßen; die Anzahl der Takte schwankt zwischen 14 (Alceste, Ludovicus Pius) und 21 (Ixion). Lully schreibt im „Cadmus" 22 Takte, sonst aber weniger; Steffani, Muffat und Cousser überschreiten nur selten die Zahl 19; dagegen finden sich unter den Ouvertüren Fischers und Schmicorers Einleitungssätze in der Länge von 12 bis zu 34 Takten.[2])

Betrachten wir die Thematik des ersten Teils der Schürmannschen Ouvertüren, so springt uns ihre auffallende rhythmische Identität jedenfalls zu Anfang des Satzes in die Augen. Da beginnen z. B. die Ouvertüren zu „Ixion", „Alceste" und „Clelia" mit dem gleichen Rhythmus: Bei Lully ist dieser selten zu finden, z. B. in der Ouvertüre zu der Oper „Thesée", bei Fischer und Schmicorer überhaupt nicht, bei Muffat nur zweimal; alle gebrauchen lieber einfachere Bildungen wie oder Den letzten Rhythmus, der sich oft taktelang ausdehnt, ist scheinbar der beliebteste gewesen. Steffani verwendet ihn drei Takte lang z. B. in den Ouvertüren zu „Niobe", „La Briseide", „I Trionfi del fato", „Orlando", „Le Rivali concordi", während wir den Schürmannschen seltener bei ihm antreffen, z. B. im „Alessandro". Auch Kriegers zweite Ouvertüre der „Lustigen Feldmusic", Coussers 2. Ouvertüre aus dem „Apollon", Keisers Ouvertüre zu „Janus" und Händels

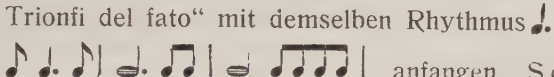
---

[1]) Mattheson: Orchestre, S. 171.

[2]) Fischers Ouvertüren: I. (24), II. (16), III. (13), IV. (15), V. (16), VI. (16), VII. (16), VIII. (32). Schmicorers Ouvertüren: I. (21), II. (23), III. (34), IV. (12), V (14), VI. (17).

[3]) Vgl. Scholz: a. a. O., S. 68.

„L'Oreste"-Ouvertüre beginnen mit diesem Rhythmus. Das Vorherrschen der punktierten Rhythmen in dem ersten Teil der französischen Ouvertüre, worauf wir schon an anderer Stelle hingewiesen haben, verursacht in allen Stücken dieser Gattung eine gewisse Uebereinstimmung. Selber einem Meister wie Steffani, der doch gewiß große Erfindungskraft für feinste Modifizierungen dieses punktierten Wesens bewiesen hat, passiert es, daß die Ouvertüren zu „La Bri-

seide" und „I Trionfi del fato" mit demselben Rhythmus  anfangen. Scheibe bemerkt in seinem Kritischen Musicus (73. Stück, 19. Jenner 1740), daß vielleicht auch die sehr große Aehnlichkeit, die alle Ouvertüren im Anfange miteinander haben, ein Großes dazu beigetragen habe, daß sie nicht mehr so beliebt sind als sie sonst waren. Denn gerade dem ersten Satze könne man vorwerfen, er verursache, daß alle Ouvertüren auf einerlei Art anfangen; „gerade diese allzu genau eingeschränkte Gleichheit" sei „ein wesentliches Stück in der Schreibart der Ouvertüren".[1]) Wie Steffani und Rameau, so läßt auch Schürmann zugunsten einer freieren Entfaltung der Melodik das punktierte Wesen im Grave-Teil der Ouvertüre teilweise fallen. Die Gleichberechtigung der Stimmen, die die eigentliche polyphone Schreibweise forderte, tritt unter dem starken Einflusse der italienischen Musik, die das Dominieren der Oberstimme zum Prinzip erhebt, auch in den Einleitungssätzen der Ouvertüren immer mehr zurück. Während Cousser noch mit wenigen Ausnahmen für die altdeutsche Praxis eintritt, opfert Schürmann einer langatmigen Melodie zuliebe die echte polyphone Schreibart. „Es ist einmahl unmöglich," meint Mattheson, „daß bei vielen Stimmen zugleich viel Melodie, und zwar recht gute, gefunden werden möge, weil die letztere sich gar zu sehr vertheilen lassen muß, und darüber allen geschickten Zusammenhang verlieret. Daß Gehör hat hergegen größere Lust an einer eintzigen wohlgeordneten Stimme, die eine angenehme Melodie führet, als an vier unt zwantzig, bey denen dieselbe so zerrissen ist, daß man nicht weiß, was es heißen soll."[2])

In der Faktur der Schürmannschen Ouvertüre können wir zwei Normen unterscheiden. Die eine hält an dem beliebten Brauch fest das in der Oberstimme einsetzende Motiv schon im zweiten oder nächstfolgenden Takte vom Baß imitieren zu lassen, wie z. B. in den Ouvertüren zu „Salomon", „Ixion", „Alceste", doch ohne daß dieser, wie es z. B. Cousser und Lully, (vergl. Ouvertüre zur Oper „Armide") lieben, das Anfangsmotiv der Einleitung längere Zeit festhält, sondern er paßt sich immer in erster Linie als harmonische Stütze der Melodie an und führt, wo es angängig ist, die von der Oberstimme angeschlagenen Motive in frei- melodischen oder rhythmischen Imitationen weiter. Die Abhängigkeit der unteren Stim-

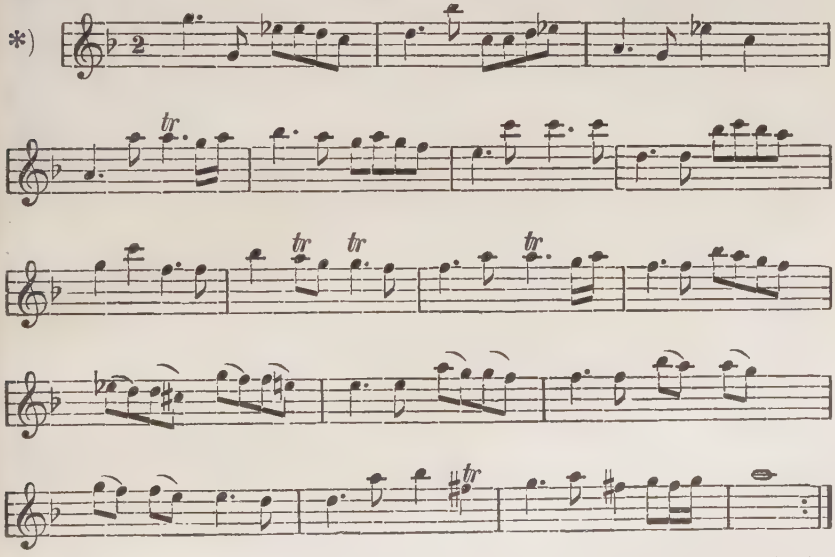
[1]) Scheibe: Krit. Musicus, S. 669 u. 670.
[2]) Mattheson: Kern melod. W., S. 30 u. 31.

men von der oberen in der Bildung ihrer Motive ist ein Hauptkennzeichen der Schürmannschen Kompositionsweise, wie sie wohl nur wenige seiner deutschen Zeitgenossen schrieben. Auch Fischer und Schmicorer kennen sie nicht, obwohl in ihren Ouvertüren das kantable Element in der Oberstimme oft so stark hervortritt, daß die andern Stimmen dadurch eine Art Begleitungscharakter erhalten, ähnlich wie in Lullys Ouvertüren zu „Psyché" und „Armide". Selbst der große Melodiker Keiser schreibt z. B. in der „Janus"-Ouvertüre noch im Cousserschen Sinne. In allen Einleitungssätzen der fünf uns erhaltenen Schürmannschen Ouvertüren finden wir eine selbstständige motivische Aeußerung in keiner anderen als in der Oberstimme. Bruchstückweise verteilt diese einzelne Motive ihres Themas unter die übrigen Stimmen, den Baß bevorzugend. Die drei unteren Instrumentalstimmen verhalten sich zur oberen als dem geistigen Vater ihrer Ideen wie eine für die erhabenen und tiefen Gedanken ihres Meisters begeisterte und verständnisvolle Jüngerschaft, die unter Aufopferung der eigenen Persönlichkeit alle ihre Kräfte für das Gedeihen einer großen und ernsten Sache einsetzt, allen ist das Hohelied der Melodie bekannt aber auch heilig. Von diesem seinem Standpunkt „als Melodiker" müssen wir Schürmann überhaupt in allen seinen Werken beurteilen und damit die vielen Unebenheiten in der Satztechnik entschuldigen. Die Unreinlichkeiten des musikalischen Satzes in den meisten Opern jener Zeit empfand man damals nicht als etwas Dilettantisches und Dekadentes, sondern diese Nonchalance des Satzes war geradezu Gemeingut fast aller dramatischen Komponisten. In den Kirchenstücken, schreibt Mattheson, solle man Arie und Rezitativ und ihr Accompagnement „allezeit mit mehrerem Ernst und soliditè" ausarbeiten, „als etwan in einer Cammer- oder Theatral-Music nöthig" sei.[1]) Unter den Opernkomponisten der Folgezeit, die mit diesen Dekadenzelementen gründlich aufräumten und wieder für die Reinheit des Satzes auch in der dramatischen Musik mit Wort und Tat eintraten, war es u. a. vornehmlich der Singspiel- und Melodramkomponist Georg Benda, der seiner Ueberzeugung in den denkwürdigen Worten Ausdruck gab: „Nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Music verliehrt selbst, wo man ihr alles opfert."[2])

Keine Stimme darf also im Graveteil der Schürmannschen Ouvertüre eine Gegenmelodie bringen, die sich in auffallender Weise äußert, daß etwa die Oberstimme ihre melodische Selbständigkeit dabei einbüßt und Motivbildungen aus einer anderen übernimmt. Diesen Fall: Das Aufgreifen eines motivischen Gebildes, das eine von den drei unteren Stimmen zuerst gebracht, durch die melodieführende Stimme, finden wir in feinster künstlerischer Ausprägung bei dem für Schürmann einflußreichsten Komponisten Steffani. Nachdem z. B. in dessen Ouvertüre zur Oper „Alessandro" das eigentliche Thema

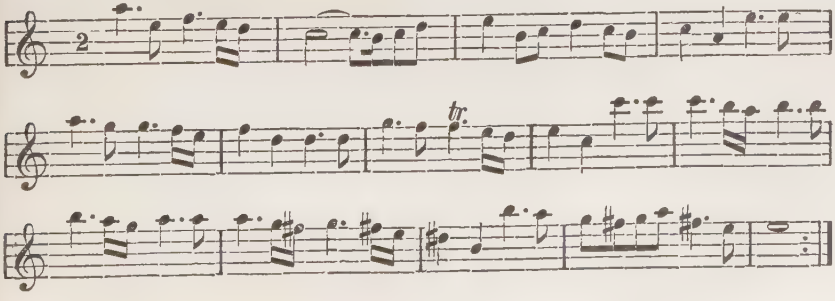
[1]) Mattheson: Orchestre, S. 155.
[2]) Brückner: Georg Benda (Sbde. d. J. M. G., V, S. 571).

der Oberstimme von der zweiten und dritten aufgenommen, imitiert und nach vier Takten zum Abschluß gebracht worden ist, beginnt die zweite Stimme mit einem eigenen Motiv, das dann von der oberen und dritten weitergeführt wird. Schürmanns kontrapunktische Arbeit und Kunst der motivischen Entwicklung ist ganz anderer Natur. Die Oberstimme bringt eine großzügige Melodie, die aber nicht, wie es bei den meisten deutschen und französischen Komponisten jener Zeit der Fall ist, bei der Wiederholung der einzelnen Motive in den anderen Stimmen, vornehmlich, wie schon vermerkt, im Baß durch Atmungspausen unterbrochen wird, oder gar wie bei Steffani eine von einer anderen Stimme beeinflußte melodische Richtung annimmt. Vergleiche man mit dem hier Gesagten z. B. die 18- und 14-taktlangen Einleitungssätze der Ouvertüren zu „Salomon“:



*) Im Original steht der sogen. französische Violinschlüssel, d. h. der G- oder Violinschlüssel auf der ersten Linie.

und „Alceste“:



In diesen Stücken singt die Oberstimme eine kantilenenartige Melodie, die als solche empfunden werden muß, auch wenn sie nur von einem Soloinstrument ohne Begleitung gespielt würde. Die beiden Mittelstimmen, die im Vergleich zum Baß nie an längeren Melodiebildungen, wie sie die Melodie diktert, teilnehmen, fügen sich untereinander zu rhythmisch-harmonischen Einheiten oder kontrapunktieren, jede auf ihre eigene Art, mit der Ober- oder Unterstimme, mit Vorliebe in echten neapolitanischen Terzen- und Sextenparallelen (Salomon).

Die zweite Norm in der musikalischen Faktur des langsamen Satzes zeigen uns die Ouvertüren zu „Clelia" und „Ludovicus Pius". Auch hier zunächst wiederum das Dominieren der Baßstimme in der Anteilnahme an der Thematik der Oberstimme. Die kühn hinaufstürmenden 32 stel-Läufe in der „Ludovicus Pius-Ouvertüre" bringt z. B. nur der Baß, aber niemals eine der Mittelstimmen. Was diese beiden Ouvertüren aber wesentlich von den anderen unterscheidet, ist der Umstand, daß der Hauptgedanke des Themas nicht vom Baß imitiert oder sogar wörtlich wiederholt wird. Bei allem Zwang, den Schürmann den sich dem Melos unterordnenden Stimmen auferlegt, ist nun die kontrapunktische Arbeit keineswegs ganz außer acht gelassen. Durch die Nutzbarmachung der kleinsten Motivglieder für die Kontrapunktik der im allgemeinen begleitenden Stimmen weiß uns der Komponist wertvolle Kleinkunst von Filigranarbeit zu bieten. Um diese Seite seiner Kunst voll würdigen zu müssen, genügt schon das Meisterwerk der „Ludovicus Pius"-Ouvertüre, ein Stück Händelscher Kraft und Größe. Wie lebensvoll sind hier auch die Mittelstimmen erfunden, ohne daß sie gerade individuelle Aeußerungen tun! Allerdings muß zugegeben werden, daß diese Ouvertüre ihrer meisterhaften Faktur nach auch zu dem Besten gehört, was Schürmann auf diesem Gebiet geleistet. Ein krasses Gegenstück hierzu bietet uns die in der Satztechnik minderwertige Ouvertüre zur Oper „Clelia". Wie ungeschickt ist da der Einsatz der Melodie in der Trompete, den wir schon einen halben Takt früher erwartet; die Harmonie bekommt dadurch etwas Hockendes und Unbeholfenes! Ueberhaupt läßt die Faktur dieser Ouvertüre auch in harmonischer Hinsicht viel zu wünschen übrig. Die ewigen Tonica- und Dominant-Dreiklänge, wohl hervorgerufen durch die häufige Verwendung der Naturtöne der Trompete, haben für unser Ohr etwas Ermüdendes. Der Schlußsatz, der zwar mit einer recht hübschen breiten Melodie anfängt, leistet im Uebermaß harmonischer Monotonie das Höchste.

Was die vorhin erwähnten aufstürmenden 32 stel-Läufe in dem Lentement der „Ludovicus Pius"-Ouvertüre betrifft, so ist zu bemerken, daß sie Schürmann nicht nur in dem Einleitungs- und Schlußsatz dieser Ouvertüre gebraucht, sondern sich ihrer auch unter anderem in der Einleitung zum „Ixion"-Vorspiel bedient.[1]) Diese von

[1]) Schürmann gebraucht diese 32 stel-Läufe nicht nur in den langsamen Sätzen seiner Ouvertüren, sondern auch in den Opern selbst zur Schilderung dramatischer Szenen.

Neisser „specifisch Steffanische 32stel-Figur“ [1]) genannte Passage ist ein Requisit aus der italienischen Organistenkammer, Frescobaldi pflegte solche Läufe in seinen Orgelkompositionen mit Vorliebe zu schreiben. Bei Lully finden wir sie nur selten, z. B. in einer Prélude der „Alceste“ (IV, 3), dagegen bringen sie seine Nachfolger Colasse, Campra, Destouches und Rameau häufig, die ersten drei gerade nicht in den Ouvertüren, aber sie verwenden sie mit großer Wirkung in den Sturm- und Racheszenen ihrer Opern. Von Colasse, der in seiner Tragédie „Thetis et Pelée“ (1689) auf 32- und 64 stel-Läufen eine „tempeste“ von gigantischer Kraft aufbaut, scheint sie Steffani übernommen zu haben. Dieser gebraucht die auf- und abstürmenden 32 stel-Läufe viel in seinen Ouvertüren, ebenso Cousser („Festin des Muses“, Ouvertures 2 u. 3, letzter Satz, Ouvertüre 6, 2. Teil). Ueber die häufige Verwendung dieses orchestralen Ausdruckmittels bei Händel z. B. in den Ouvertüren zu „Almira“ (1706), „Pastor fido“ (1712) und „L'Oreste“ (1734) sind wir hinreichend unterrichtet. Auch noch in den Ouvertüren anderer bedeutender Zeitgenossen finden wir diese 32 stel-Läufe, so z. B. in Keisers Ouvertüre zur Oper „Octavia“, in Grauns Ouvertüre zur Oper „Cato“, in Telemanns Ouvertüre zu „Genserich“.

Wenn Niedt in seiner Musicalischen Handleitung, II. Theil (Hamburg 1721), über die französischen Ouvertüren bemerkt, „sie werden immer (und nicht meistentheils) mit dem geraden Tact angefangen“,[2]) so muß man natürlich den Dreitakt (3) im langsamen Satz, den z. B. Campra in dem „Gravement“ der Ouvertüre zu seinem Ballett „Les Festes Venetiennes“ schreibt, als Ausnahmefall hinstellen. Denn weder bei Lully, Colasse, Destouches, noch bei den Lullisten und anderen deutschen Komponisten, auch nicht bei Bach und Händel, kommt jener Dreitakt vor. Ein Pendant zu Keisers „Octavia“-Ouvertüre, wo der Einleitungssatz kurz vor dem Fugato durch Interkalationen bewegter Rhythmen unterbrochen wird, habe ich weder bei Lully noch bei Colasse, Campra, Destouches, Steffani, Cousser, Muffat, Schmicorer, Fischer, Schürmann, Telemann gefunden.

„Der andere Theil“ der Ouvertüre besteht nach Matthesons Ausführungen „in einem, nach der freyen Invention des Componisten eingerichteten, brillirenden Themate, welches entweder eine reguliere oder irreguliere Fuge, bißweilen und mehrentheils auch nur eine bloße aber lebhafte Imitation seyn kan“.[3]) Was die Länge dieses fugierten Teils betrifft, der nach Niedt[2]) 50 bis höchstens 100 Takte Ausdehnung haben darf und „mit dessen Beginn“ die Ouvertüre „aus der geraden, langsamen Mensur, entweder in eine geschwindere, oder auch in einen Tripel fällt“, so können wir über die Schürmannschen Ouvertüren folgendes bemerken. Die Ouvertüre zur „Aiceste“, die,

[1]) Neisser: a. a. O., S. 82.
[2]) Niedt: a. a. O., II. S. 100.
[3]) Mattheson: Orchestre, S. 171.

wie bereits berichtet, im 2-Takt notiert ist, ist die einzige, in der unser Meister an dem geraden Takt festhält und den Tempowechsel „Allegro" deshalb auch besonders namhaft macht.[1]) Der zweite Teil der „Clelia"-Ouvertüre steht im $^{12}/_{8}$-, der der übrigen drei Ouvertüren im $^{3}/_{4}$-Takt. Der Umfang dieses Allegro-Satzes beläuft sich auf 30 bis 96 Takte, und zwar: „Clelia" (30), „Alceste" (65), „Salomon" (66 = 33 Doppeltakte), „Ixion" (93) und „Ludovicus Pius" (96). Neisser konstatiert Steffanis Abneigung gegen den häufigen Taktwechsel in der Ouvertüre, aber ohne gründliche Belegung seiner Behauptung.[2]) Ich glaube kaum, daß sich bei Steffani eine Vorliebe für die Beibehaltung des geraden Taktes nachweisen ließe, denn unter den dreizehn mir aus seiner Feder bekannten Ouvertüren gebraucht er in 6 den geraden und in 7 den ungeraden Takt. Auch Cousser verwendet in seinen Ouvertüren beide Taktarten abwechselnd. Betreffs der Takteanzahl hält sich Schürmann genau an die Forderungen Niedts. Lullys Fugati haben in der Regel 20—30 Takte und erreichen in der Ouvertüre zu „Isis" ausnahmsweise einen Umfang von 58 Takten; Cousser folgt ihm darin. Für Steffanis Fugati folgender 8 Opern kann ich diese Tabelle aufstellen: „Henrico Leone" (22), „Le Rivali concordi" (23), „La Briseide" (25), „Alcide" (39), „Il Trionfo del fato" (50), „Orlando" (51), „Alexandre" (53) und „Alcibiades" (70). Steffani übersteigt also nur in der letzten Ouvertüre die Höchsttaktzahl der Lullyschen und Cousserschen Fugatosätze. Keisers Ouvertüren zu „Janus" (63) und „Octavia" (42) und Händels „Almira"-Ouvertüre (23) haben noch nicht die Ausdehnung der Steffanischen. Schürmanns ungefähr zehn Jahre später als das „Alcibiades"-Vorspiel entstandene Ouvertüre zu „Ixion" (93) hat sich also schon zu weit größeren Dimensionen ausgewachsen.

Von den Fugati Lullys, dessen unmittelbaren Nachfolger und der Mehrzahl der Lullisten, die ihre Sätze noch in der alten imitierenden Schreibweise setzen, unterscheiden sich die Schürmannschen wesentlich. Nicht etwa, daß wir hier schon auch nur in annähernder Weise den Typus der klassischen Fuge, wie ihn die heutige Generation aus Bachs Meisterwerken kennt, vor uns hätten, dafür ist das schritt- und trittweise Imitieren in den einzelnen Stimmen noch viel zu sehr Selbstzweck und haben auch noch die an sich farblosen Themen gleich den Muffatschen in ihrem Auftreten etwas viel zu Aengstliches: sie „wagen sich nicht recht heraus" und „suchen an dem frühzeitig eintretenden Gefährten eine Stütze."[3]) Aber es ist doch schon bei Schürmann das Streben nach plastischer Abrundung der Themengruppen durch die harmonische Unterschiedlichkeit der Durchführungsteile deutlich wahrnehmbar. Es waltet in seinen Fugatisätzen

[1]) Auch Schmicorer und Muffat bezeichnen den bewegten Satz meist mit „Allegro". Bei Krieger (Lustige Feldmusic) finden wir die Tempobezeichnung „presto", bei Cousser gewöhnlich wie auch gelegentlich bei Steffani (z. B. in den Ouvertüren zu „Alexandre" und „Henrico Leone") „Gay".

[2]) Neisser: a. a. O., S. 77.

[3]) Spitta: J. S. Bach, I, S. 115.

ein ganz anderes Prinzip als z. B. bei Cousser, der seinen Imitationskünsten schon zu Anfang des Satzes, bevor er überhaupt einmal die Themen in den einzelnen Stimmen aufgestellt hat, freien Spielraum läßt und also gleichsam mit einer organlosen Engführung wie mit der Tür ins Haus fällt. Steffani, der vielleicht als einer der ersten in die bewegten Sätze seiner Ouvertüren die Bläsertrioepisoden aufnahm, hat auf Schürmanns Fugatibildungen einflußreich gewirkt. Jener Meister, dem wir vielleicht auch die Einführung der 32 stel-Läufe in die langsamen und bewegten Sätze der Ouvertüre zu verdanken haben, baut den Allegrosatz in der Regel so auf: Die erste Stimme beginnt mit dem Fugenthema, die zweite beantwortet es, und zwar nicht wie z. B. in der Keiserschen „Janus"-Ouvertüre in der Oktave,[1]) sondern in der Quinte; nun bringt die dritte Stimme das Thema, worauf im Baß die Antwort in der Dominante erfolgt. Die sogenannte Exposition dieses Fugatosatzes endet mit einem aus dem Motivmaterial des Themas gebildeten und frei weitergeführten mit imitatorischen Wendungen reich bedachten Zwischenspiel, das nach der Dominant- oder Paralleltonart moduliert. Die zweite Durchführung ist dagegen ganz frei gestaltet. Nur selten wird der jedesmalige Einsatz des Themas durch Pausen hervorgehoben und niemals überhaupt eine bestimmte Stimmenanzahl durchgeführt; es macht sich sogar oft eine dem eigentlichen Wesen der Fuge zuwiderlaufende Homophonie bemerkbar. Sehr feinsinnig weiß Steffani die sequenzartigen Zwischenspiele mit neuen Gedanken zu melodisieren, in der er dann häufig das Fugenthema kühn hineinreden läßt; mit Mischungen beider Elemente gleichsam als Engführung schließt der bewegte Teil.

Steffanis Ouvertüre zu „Orlando" beansprucht vor allem deshalb unser Interesse, weil ihr als geschichtliches Dokument für das Auftreten der Bläsertrios als Zwischenspiele oder Episoden vielleicht das Prioritätsrecht zukommt. Denn weder Lullys, Colasses, Compras, Destouches' noch Muffats, Schmicorers, Fischers, Coussers [2]) Ouvertüren enthalten solche Bläserepisoden. Daß wir es nun in dieser Steffanischen Ouvertüre mit einem ausgesprochenen Bläsertrio, also für zwei Oboen und Fagott, und nicht, wie Neisser[3]) will, mit einem Trio für Soloviolinen und Baß zu tun haben, dafür erbringt uns meiner Ansicht nach der hier notierte Schlüsselwechsel einen überzeugenden Beweis. Steffani bezeichnet das Solozwischenspiel nicht nur mit „triot", sondern verwendet auch für das zweite System, hier also die 2. Oboe, statt des Diskantschlüssels auf der 1. Linie den französischen Violinschlüssel. Ganz genau so verfährt Schürmann in seiner „Ixion"-Ouvertüre, nur mit dem Unterschied, daß dieser auch noch

[1]) Keiser gebraucht in der Exposition dieses Fugatos noch regelmäßig die Oktavbeantwortung.

[2]) Cousser verwendet zwar zweimal in den Fugati der dritten Ouvertüre des „Apollon enjoué" und der ersten Ouvertüre des „Festin des Muses" ganz kurze Oboentrios. Da aber den fundamentierenden Baß dieser Trios keine Fagotts, sondern Streicher bilden, so müssen wir sie von obiger Gattung der eigentlichen Bläsertrios ausschalten.

[3]) Neisser: a. a. O., S. 81.

ausdrücklich die gewünschten Soloinstrumente mit Namen („Hautbois seul", „Basson seul" und „Flauti, Fagotto, 2 Violini, Basson seul") vermerkt. Die Ouvertüren zu den Opern „Salomon" und „Clelia" haben keine Bläserepisoden.

Das Clelia-Fugato unterscheidet sich von allen anderen fugierten Ouvertürensätzen unseres Meisters vor allem durch die Art des Aufbaues. Nachdem das Thema von allen fünf Instrumenten, also auch der Solotrompete, in ziemlich freier Beantwortung gebracht worden, wird dieser an und für sich sehr kurze Satz frei imitierend zu Ende geführt, indem der Komponist weniger auf plastische Formgebung bedacht ist, als vielmehr darauf ein Stück kriegerischen Charakters hinzustellen, den auch die Trompeten mit ihren auf Dreiklangstonfolgen aufgebauten Schlachtsignalen klanglich treffend kennzeichnen. Der Fugatosatz der „Salomon"-Ouvertüre zeigt in der Faktur im wesentlichen die bei Steffani vorhandenen Züge. Neue Prägung hat hier vor allem der zweite Durchführungsteil, der streng nach dem Schema des ersten gearbeitet ist, d. h. daß der Einsatz des Themas in den einzelnen Stimmen wie in der Exposition der Fuge gehalten ist und sich vom ersten nur dadurch unterscheidet, daß, wo dort das Thema in der betreffenden Stimme auftrat, hier dieser die Antwort zufällt. Die langtaktigen rollenden Läufe in den beiden äußeren Stimmen, von denen sich die mittleren durch ihr ruhiges aus Sarabandenrhythmen gebildetes homophones Wesen kontrastierend abheben, klingen wie eine Reminiszenz aus Steffanis „Il Trionfo del fato"-Ouvertüre. Sehr hübsch und charakteristisch hat Schürmann in der zweiten Durchführung des Fugatos das Quintenmotiv des Themas für das Zwischenspiel verwertet, wo die Oberstimme mit ihren sogenannten „Mannheimer Seufzern" die wild dahinstürmenden Bässe flehendlich um Beruhigung ihres ungestümen Temperamentes bittet.

Die Trioepisoden in der „Ixion"-Ouvertüre, die gleich den Steffanischen aus Motiven des Themas gebildet sind, aber schon weit größere Dimensionen angenommen haben, unterscheiden sich auch klanglich von diesen. Während Steffani und auch Keiser in seiner „Janus"-Ouvertüre — hier ist die überhaupt nur einmal gleich zu Anfang des Satzes auftretende kurze Bläserepisode noch ganz thematisch — nur die Oboen mit Bassons als Kontrastelemente verwenden, treten in Schürmanns „Ixion"-Ouvertüre abwechselnd Oboen mit Bassons, 2 Violinen mit Basson und 2 Flöten mit „Fagotto" auf. Die langen Orgelpunkte in den Bassons, wie sie bereits Steffani gebrauchte, bilden zu den leicht über sie dahin tändelnden Soloinstrumenten wie überhaupt zum ganzen bewegten Fugato-Satze einen wohltuenden Gegensatz. In den Ouvertüren zu „Alceste" und „Ludovicus Pius" ist das Episodenhafte dieser Bläsertrios schon weit mehr in der Thematik ausgeprägt als in der „Ixion"-Ouvertüre. Allerdings sind auch hier noch die Episoden als „ein Weiterwachsen der Schlußgebilde des Themas" [1]) zu betrachten, ähnlich wie in Bachs C-dur-

[1]) Mennicke: a. a. O., S. 94.

Suite und haben noch bei weitem keinen solchen selbständigen Charakter wie die Förster schen und Fasch schen, die auch durch die Verwendung der Blechbläser viel feinere intime Züge erhalten und gleichsam die Ansätze zu unserem modernen komplexiven Thema bilden,[1]) aber im Vergleich zur „Ixion"-Ouvertüre ist der Charakter dieser Trioepisoden schon melodisch viel selbständiger gezeichnet.

Auf das Fugenthema der „Alceste"-Ouvertüre, in dem das Intervall einer Quarte chromatisch durchlaufen wird, muß hier besonders aufmerksam gemacht werden. Die auf- und absteigende Tetrachord-Chromatik hatten schon die italienischen Madrigalisten zu manchen feinsinnigen Wirkungen benutzt; von dort kam sie bald in die Orgel- und Opernmusik. So gebraucht z. B. Luigi Rossi in seinem „Orfeo" für den Gesang der Euridice bei den Worten „mio ben" den von d nach A chromatisch absteigenden Baß.[2]) Im Ensemblesatz der 3. Szene des II. Aktes der „Incoronazione di Poppea" benutzt Monteverdi einen chromatisch fortschreitenden Tetrachord zur Schilderung der wehmütigen Stimmung der Hausgenossen und Freunde des Seneca.[3]) Welch eine Bedeutung ferner den chromatischen ostinaten Bässen bei Monteverdi, Cavalli und anderen Venezianern zukommt, bedarf wohl keiner weiteren Erwähnung. Tarquini Merula schrieb eine ausgedehnte „Sonata chromatica", eine „lange einsätzige Fantasie über das chromatische Thema, das zu mancherlei harmonisch interessanten Wirkungen gebracht wird".[4]) Frescobaldis Orgelkompositionen mit ihren chromatischen Experimenten wurden ruhmvolle Vorbilder für die deutsche Musik. Aber schon vor Frescobaldi schrieb Orlando di Lasso in der lateinischen Motette „Alma Nemes" vom Jahre 1555, die ursprünglich auf weltlichem Text komponiert worden war, chromatische und harmonisch kühne Fortschreitungen. Die chromatischen Madrigale des Cyprian de Rore, die im Jahre 1544 bereits erschienen waren, hatten auf den jungen Komponisten einen großen Einfluß ausgeübt.[5]) Lasso unterscheidet „scharf zwischen profanem und geistlichem Text. Bei ersterem überschreitet er die konventionellen Grenzen des diatonischen Musiksystems und sucht den Ausdruck durch rhythmische, melodische und harmonische Neuheiten zu erhöhen. Bei letzterem jedoch beobachtet er die Schranken der diatonischen Melodiebildung, strebt also besonders danach, den Inhalt des Textes und die durch denselben hervorgerufene Stimmung in würdiger Weise deklamatorisch darzustellen." (Haberl.)[6])

---

[1]) Vgl. Riemann: Die französ. Ouverture. Musik. Wochenbl. XXX 3. Derselbe: Große Kompositionslehre.

[2]) Goldschmidt: Studien, I, S. 83 u. 299.

[3]) — ebenda, II, S. 23.

[4]) Ambros-Leichtentritt: Gesch. d. Musik, IV, S. 710.

[5]) Haberl-Sandberger: Gesamtausg. d. Werke Lassos, III.

[6]) Ueber Lassos Verwendung der Chromatik und kühner Harmonien vgl. ferner die von Sandberger (Bd. IV, S. XI) hervorgehobenen Stellen, die „eine Fülle von Momenten nicht immer ganz neuen aber in seinen besten Aeußerungen wahrhaftigen Ausdrucks und hoher Schönheit" bieten.

Der große niederländische Orgelmeister Sweelink, zu dessen bedeutendsten Schülern Samuel Scheidt in Halle, Melchior Schildt zu Hannover, Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius in Hamburg und Paul Siefert in Danzig gehörten, legte seiner dritten „Fantasia à 4" in dorischer Tonart ein Thema zugrunde, das chromatisch absteigend eine Quarte durchläuft.[1]) Neben den Einflüssen der Orgelmusik, mit der Schürmann ja schon seiner geistlichen Kantatenkompositionen wegen stets in enger Berührung blieb, waren es u. a. auch die italienischen Meister des Concerti grossi, vornehmlich Corelli und Vivaldi, die auf seine Instrumentalmusik eingewirkt haben. Antonio Vivaldi gebraucht z. B. in dem Allegro-Satz seines „Concerto II von due Violine e Violoncello obligato" (Amsterdam) ein Fugenthema, das in seinem zweiten Teil die chromatisch aufsteigende Sexte durchläuft.[2]) Das Fugato der „Alceste"-Ouvertüre, das mit seiner aufsteigenden Tetrachordchromatik auch an Händels „Concerto grosso" opus 6 Nr. 11" und wegen seines streng eingehaltenen punktierten Charakters an dessen 2. Satz der Ouvertüre zur Oper „L'Oreste" erinnert, stellt Schürmanns Kunst der polyphonen Arbeit ein rühmend denkwürdiges Zeugnis aus. Durch immer neue und kühner geschwungene melodische Bögen verleiht er den um das Hauptthema oft in scharfen Dissonanzen kontrapunktierenden Nebenstimmen, die hier und da wie eine Vorahnung der sogenannten „Mannheimer tremoli mit herausspringenden Funken" klingen, erfindungsreiche Gedanken; es ist dieses Stück eine trotz aller rhythmischen Gleichförmigkeit nicht ermüdende, sondern abwechslungsvolle, großzügige Komposition, die unseres Meisters künstlerische Gestaltungskraft aufs beste dokumentiert.

Der in Schürmanns Ouvertüren immer vorhandene dritte Teil, der mit Ausnahme der „Clelia"-Ouvertüre stets etwas kürzer als die Einleitung gehalten[3]) und im C-Takt oder 2-Takt notiert ist, zeigt in der Faktur dreierlei Fassungsarten. Während die Schlußsätze in den Ouvertüren zu „Ixion" und „Alceste" in ganz homophoner Schreibweise konzipiert sind ohne irgendwelche Imitationen, sind die der Ouvertüren zu „Clelia" und „Ludovicus Pius" analog den für den ersten Teil der Ouvertüre aufgestellten Charaktereigenschaften mit kleinen imitatorischen Wendungen von aus der Oberstimme entlehnten Motiven versehen. Im 3. Teil der „Salomon"-Ouvertüre dagegen, der, wie erwähnt, nur einmal gespielt wird und also nicht die Coda des ganzen Stückes bildet, setzen die Stimmen wie in Lullys „Proserpine"-Vorspiel fugenartig nacheinander ein, indem sie nochmals das Anfangsmotiv des Fugenthemas aus dem schnellen Satze

[1]) Vgl. Max Seiffert: J. P. Sweelinck usw., V. f. M., VII, S. 162.

[2]) Auch Steffani verwertet die chromatische Skala sowohl in seinen bedeutenden Kammerduetten wie in den Opern. Vgl. Neisser: a. a. O., S. 102 u. 103.

[3]) Salomon: I=18; III=15; Ixion: I=21; III=11; Clelia: I=20; III=28; Alceste: I=14; III=10; Ludovicus Pius: I=14; III=12. Bei Lully und Cousser ist dieser Teil kürzer gehalten und beträgt meistens weniger als 10 Takte; der 3. Teil der Roland-Ouvertüre macht mit seinen 20 Takten eine Ausnahme.

bringen und es hier unter melodischen Neubildungen quartettweise mit dominierender Oberstimme breit ausklingen lassen.[1]) Im Charakter zeigt dieser Satz mit dem beibehaltenen punktierten Wesen große Aehnlichkeit mit dem ersten, obwohl sie bei weitem nicht so sehr ausgeprägt ist wie bei Lully und Cousser. Die „Ixion"-Ouvertüre schließt mit breiten, an die italienische Kanzonenweise gemahnenden Rhythmen. Das Thema dieses homophonen Satzes durchläuft zu Beginn wiederum die chromatisch absteigende Quarte und erhält überdies noch durch langausgehaltene Fermaten ein ganz anderes Aussehen, als der mit Imitationen reichlich versehene und wegen seiner 32 stel-Läufe unruhige erste Teil der Ouvertüre. Schürmann pflegt diesen Teil in der Regel mit keiner Temponahme zu versehen. Nur in der „Alceste"-Ouvertüre zeichnet er „Largo" vor; er bedient sich also hier der italienischen Bezeichnung im Gegensatz zu Lully, Cousser — „lentement" — und Steffani — „tres lentiment".[2])

Ueber die Harmonik und Modulationsfolge in den einzelnen Sätzen der Ouvertüre läßt sich folgendes bemerken. Der langsame Einleitungsteil, der gern die nächstverwandten Tonarten streift, schließt entweder in der Dominante der Tonicatonart, wie z. B. in der Ouvertüre zu „Salomon" (g-moll-Dominante v. g-moll), „Clelia" (D-dur-Dominante v. D-dur), „Ludovicus Pius" (D-dur-Dominante v. D-dur), „Ixion" (d-moll-Halbschluß auf der Dominante v. d-moll), oder er moduliert wie in der „Alceste"-Ouvertüre (a-moll—C-dur) nach der Paralleltonart. Steffanis Einleitungssätze schließen in der Regel in der Dominant- oder Paralleltonart: „Le Rivali concordi" (D-dur-Dominante v. A-dur), „Henrico Leone" (F-dur — C-dur), „Alexandre" (G-dur—D-dur), „I Trionfi del fato" (D-dur—A-dur), „Briseide" (a-moll—e-moll). Die ersten Sätze in den Ouvertüren zu „Orlando" (g-moll) und „Alcide" (d-moll) modulieren und kadenzieren nach der Dominanttonart (d-moll u. a-moll), aber gebrauchen den sogenannten „Tertia major"-Schluß, so daß dieser nunmehr den Dominantschluß der Ausgangstonart bildet. Mit dem unerwartet eintretenden Durakkord befolgt Steffani, aber hier aus besonders musikalischen Gründen, die von Niedt in seiner „Musicalischen Handleitung" über die Ausführung des bezifferten Generalbasses aufgestellte Regel 6: „Zu mercken und wohl in acht zu nehmen ist es, daß man bey der letzten Noten im Aushalten allezeit Tertia major greifen muß, oder wann auch gleich der gantze vorher gehende Gesang aus dem Mol gewesen ist, so hält man zuletzt doch aus im Dur; Zwar weis ich woll, daß die Frantzösische Componisten das Contrarium

---

[1]) Die „Salomon"-Ouvertüre ist die einzige Schürmanns, in der das Anfangsmotiv der Einleitung mit kleinen Aenderungen gewissermaßen als leitendes Thema im Fugato und Schlußsatz wiederkehrt.

[2]) Auch Colasse („Ballet des Saisons") u. Destouches („Issé") gebrauchen in ihren Ouvertüren italienische Tempobezeichnungen wie „Lento, Piu allegro, Tempo I° u. Maestoso, Allegretto, Lentement". In Händels „Rodrigo"-Ouvertüre trägt der Schlußteil die Tempobezeichnung „Lentement"; sonst bedient sich dieser Meister gleich Schürmann der italienischen Namen wie „Largo" (L'Oreste), „Adagio Presto" (Almira) usw.

thuen, es ist aber nicht eben alles darum gut, weil es aus Franckreich her ist, oder den Nahmen daher führet.“ [1]) Steffani, Schürmann und Fischer folgen dem Vorgehen der französischen Tonsetzer im Gegensatz zu Muffat, Schmicorer und Cousser, [2]) von denen die ersten beiden noch stets, dieser häufig am Schlusse der in Moll stehenden Tonstücke die große Terz schreiben. Die Betonung dieser Regel scheint auch die Folge von Durtonstücken in den Moll-Suitenwerken mit herbeigeführt zu haben. Die meisten Vorläufer und Zeitgenossen Schürmanns, wie Lully, Campra, Destouches, Muffat, Schmicorer, Fischer, Cousser, Pollarolo, Fux, Abaco u. a. waren theoretisch noch von den Anschauungen der alten Kirchentonarten abhängig. Sie pflegten, wie es Sandberger für Abaco nachgewiesen hat, d-moll dorisch zu notieren, d. h. „die Erniedrigung der 6. Stufe von Fall zu Fall einzuzeichnen“ und g-moll als „das in die Oberquinte (Unterquinte) transponierte Dorisch nur mit 1 b als Transpositionszeichen“ zu versehen; auch für c-moll und f-moll zeichneten sie nur 2 und 3 b vor. [3]) Johann Philipp Krieger, [4]) Steffani (vgl. „Alcide“-Ouvertüre) und Schürmann versehen wie diese g-moll mit 1 b und c- und f-moll mit 2 b und 3 b und notieren das es, as und des von Fall zu Fall, gebrauchen aber im Gegensatz zu jenen für d-moll unsere heutige Notierungsart. Bei Keiser macht sich ein Schwanken zwischen der alten und neuen Praxis geltend, z. B. schreibt er in der „Octavia“ d-moll ohne b-Vorzeichnung, dagegen zeichnet er in der d-moll-Arie der Euridice „angenehmer Rausch der Seelen“, im „Orpheus“ [5]) ein b vor. Im Rezitativ, wo sich die Komponisten die größten harmonischen Freiheiten erlauben durften, finden wir meistens die Transpositionszeichen von Fall zu Fall vor die betreffenden Noten gesetzt. Wir haben hier also ein ähnliches Verfahren wie es z. B. Raff für die transponierenden Instrumente in seinen Partituren anwendete, der hierin unter den modernen Tonsetzern manchen Nachfolger gefunden hat.

Die Fugati-Sätze der Ouvertüre, die, wie schon bemerkt, durch die Durchführungsteile in der Regel in harmonisch gegensätzliche Abschnitte zerfallen, schließen stets in der Ausgangstonart; desgleichen die langsamen Schlußsätze, auch wenn dieser, wie z. B. in der Ouvertüre zum „Salomon“, nur einmal gespielt wird. Was den Schlußteil der Ouvertüren aber außer den schon gekennzeichneten Eigentümlichkeiten noch wesentlich von der Grave-Einleitung unterscheidet, ist seine außerordentlich reichhaltige Harmonik, die sich, wie z. B. in der „Alceste“-Ouvertüre, geradezu durch romantische Kühnheit der Modulation auszeichnet. Die Verwendung des später sogenannten

[1]) Niedt: a. a. O., I. Cap., VIII.

[2]) So u. a. in der VI. Ouvertüre (g-moll) in der „Composition de Musique“, in der I. Ouvertüre (g-moll) und der III. Ouvertüre (d-moll) im „Festin des Muses“, ferner in der III. Ouvertüre (d-moll) der „Cicala“ und der I. Ouvertüre (g-moll) aus dem „Apollon Enjoué“.

[3]) Denkm. d. Tonk. in Bayern, I, Vorwort.

[4]) Vgl. Kriegers gedr. Arien.

[5]) Part. Ms. (Großherzgl. Regierungsbibl. Schwerin).

„Neapolitanischen Sextakkords", den unter den Meistern der zweiten neapolitanischen Schule Hasse, Teradellas und Majo mit Vorliebe gebrauchten,[1]) treffen wir bei Schürmann nicht selten; so z. B. im Schlußsatz der „Salomon"-Ouvertüre, ferner am Ende des menuettartigen Satzes des „Alceste"-Vorspiels usw. Im allgemeinen tritt der Neapolitanische Sextakkord bis zur Zeit Scarlattis nur sporadisch auf. Cesti benutzte ihn bereits in seiner „Dori" und im „Pomo d'oro" zu eigen gewundenen Modulationen, um den Stücken einen dunklen Ton zu geben.[2]) Bei Stradella tritt er gelegentlich auf, so z. B. in „Floridoro" (III. Akt 1. Sz.) in der Arie der Eurinda „Chi nacque", auch bei Cousser finden wir ihn einmal im „Lentement" der I. Ouvertüre aus dem „Festin des Muses".

Die beiden menuettartigen Schlußsätze in den Opernvorspielen zu „Alceste" und „Ludovicus Pius" unterscheiden sich von den Menuetts der Lully, Colasse, Destouches, Campra, Muffat, Schmicorer, Fischer, Steffani, Keiser und den anderen in Schürmanns Opern vorkommenden, zum Tanze bestimmten Gebilden dieser Art sowohl hinsichtlich ihrer Ausdehnung als ihres Wesens. Die Anzahl der Takte in den Menuetts der letzteren Gattung muß, wie schon Mattheson formuliert, „4. oder 8. in der 1. und ebenso viel in der anderen Reprise seyn, oder doch wenigstens, bey gemachter Exception (da sie anders zum Tantzen nicht brauchbar seyn sollen) keinen ungeraden Numerum der Tacte haben, auch bey nicht weniger als 4. zehlen. . . . . Ihre Mensur ist ein Tripel, nemlich ¾. welcher aber gewöhnlicher Weise fast wie ein ⅜. geschlagen wird."[3]) Auch Niedt stellt dieselben Forderungen an die Komposition eines Menuetts; es wird „im drey-viertel-Tact gesetzt, und hat zwey Reprisen: davon jede zum wenigsten 8. Mesures, und nicht mehr, als 16 haben muß", und bringt in einer Anmerkung „ein Exempel von Lully in seinem „Roland", allwo der erste und letzte Theil einer Menuet jeder 10 Taecte hat, und ist der numerus sectionalis 5, welches sich schwer tantzen läßt".[4]) Wir könnten eine ganze Reihe solcher Ausnahmefälle wie z. B. in einigen Menuetten aus Muffats „Florilegien" und Händels Oper „Rodrigo" zur Notiz bringen, unterlassen es aber, da es ja einleuchtet, daß je mehr das Menuett Konzertcharakter annahm, die Komponisten sich eine um so größere Freiheit in der metrischen Struktur leisteten. Das Verdienst das Menuett in die italienische Instrumentalmusik zuerst eingeführt zu haben gebührt nach Sandbergers Forschungen dem Norditaliener Giovanni Battista Vitali, der im Jahre 1685 seine „Balli in stile francese" veröffentlichte.[5]) Aber bereits vier Jahre früher hatte Steffani, wie vorhin bemerkt, seiner „Sinfonia" zu der Oper „Marco Aurelio" einen „Menuet" — Schluß-

[1]) Kretzschmar: Geschichte der Oper. (Kolleg.)
[2]) Kretzschmar: Venezian. Oper, V. f. M., 1892, S. 75.
[3]) Mattheson: Orchestre, S. 193.
[4]) Niedt: a. a. O., II, S. 99 u. 100.
[5]) Denkm. d. Tonk. in Bayern, I, Vorwort: S. XXXIX.

satz, aber noch ohne „Trio", hinzugefügt.[1]) Schürmann übernahm das Konzertmenuett, vielleicht sogar mit dem Bläsertrio,[2]) als Schlußsatz für seine Ouvertüren aus der italienischen Opernsinfonie, die häufig „mit einem lustigen menuettgleichen Satze",[3]) der aus zwei oder mehr Reprisen bestand, schloß.[4])

Der Schlußsatz (¾) des „Alceste"-Vorspiels trägt die schon damals und noch bis zur Zeit Beethovens allgemein gebräuchliche Bezeichnung „Tempo di Menuet", der des „Ludovicus Pius"-Vorspiels dagegen den eigentlichen formbestimmenden Kollektivnamen „Menuet" (⅜). Aber nicht nur ihrem äußeren Abzeichen, sondern auch ihrer formalen Anlage nach sind diese Menuettes voneinander verschieden. Während das Bläsertrio in dem menuettartigen Satze des „Alceste"-Vorspiels analog den Trioepisoden der Ouvertüre nur als solistisch-konzertierendes Element im Wechsel von Solo und Tutti auftritt, ist das Trio im Menuett zur Oper „Ludovicus Pius" auch als besonderer Teil gekennzeichnet, entsprechend dem Alternativsatz des Menuetts in den Sinfonien unserer Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, nur wird bei Schürmann noch die Tonart (D-dur) des Hauptsatzes beibehalten. Der menuettartige Schlußsatz der „Alceste"-Ouvertüre (a-moll) hat eine Ausdehnung von 36 Takten. Der erste Teil ohne Solospiel, mit Halbschluß auf der Dominante endigend, umfaßt 8 Takte, die gedoppelt sind. Der zweite Teil, der 28 Takte lang ist, setzt mit dem Bläsertrio: 2 Oboen und Basson ein, bringt abwechselnd Soli und Tutti und endigt am Schluß, den Hauptgedanken des ersten Teils wieder aufnehmend, in der Tonika (a-moll). Der Hauptsatz des Menuetts der „Ludovicus Pius"-Ouvertüre besteht aus zwei Teilen, von denen der erste, mit Halbschluß auf der Dominante endigend, 10 Takte und der zweite, in der Tonika schließend, 24 Takte lang ist; beide Abschnitte werden in sich repetiert. Der erste Teil des Trio-Satzes umfaßt 10, der zweite 16 Takte; auch diese beiden Teile mit den gleichen Tonschlußfolgen wie im Hauptsatze werden wiederholt. Darauf wird nach dem Partiturvermerk das „Menuet da Capo" gespielt. Die Motivbildungen des Hauptsatzes sind im Trio zwar beibehalten, aber doch so erfinderisch behandelt, daß dieser Teil zum ersten nicht nur durch klanglichen, sondern auch melodischen Gegensatz kontrastiert. Mit künstlerischem Geschick sind hier die Motivbildungen aus dem Hauptteil in den oberen und unteren Stimmen vertauscht, indem die beiden Oboen das rhythmisch-prägnante Motiv der Viola und Baßinstrumente aus

[1]) Denkm. d. Tonk. in Bayern, XII 2, S. 4.

[2]) Bei den obengenannten Meistern, in deren Suitenwerken das Menuett bekanntlich eine dominierende Stellung einnimmt, gibt es noch keine Menuetts mit alternierendem Bläsertriosatz.

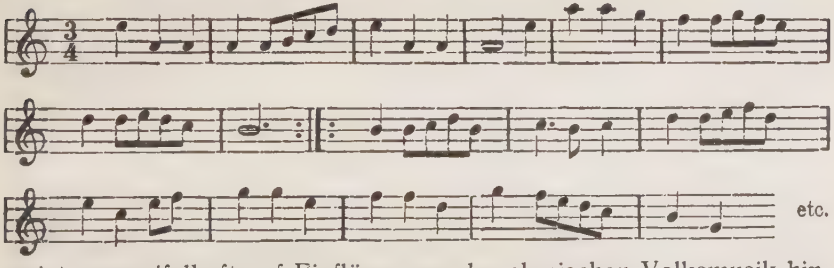
[3]) Mattheson: Orchestre, S. 172.

[4]) In der dreisätzigen Sinfonie in B-dur mit eingeschobenem Menuett von Mattheo Schlöger vom Jahre 1722 vermutet Kretschmar das erstmalige Auftreten dieses Tanzes in der Sinfonie. Daß es aber schon vor 1710 in der Opernsinfonie heimisch war, bezeugt uns Matthesons obige Notiz wie auch Steffanis „Marco Aurelio".

dem 7. Takt des Hauptsatzes aufgreifen und die Bassons im Unisono das schaukelnde Hauptthema der beiden oberen Stimmen, der Oboen und Violinen, aus dem ersten Teil übernehmen.

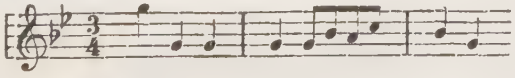
Die Thematik in diesen beiden Schürmannschen Menuetts hat von dem französischen Stil wesentlich abweichende Züge. Sie klingt schon wie eine Vorahnung der Weisen der Wiener Klassiker. Ohne Zweifel ist hier neben anderen Komponisten der seinerzeit hochgeachtete Hofkapellmeister Johann Josef Fux für Schürmann der Vermittler mit der österreichischen Volksmusik geworden. Wir wissen ferner, daß politische und verwandtschaftliche Bande den braunschweigischen Hof mit dem österreichischen verknüpften; hatte doch unser Meister im Jahre 1708 mit einem Bühnenspiel zur Verschönerung des Verlobungsfestes Kaiser Karls VI. mit der braunschweigischen Prinzessin Elisabeth Sophie seinen musikalischen Teil beigesteuert. Und seitdem dann die am Hofe zu Wien bestallten italienischen Komponisten, vor allem Caldara und Conti, mit ihren dramatischen Werken seit 1711 und 1720 auch in Braunschweig Heimatrecht erworben hatten, behielt Schürmann stets enge Fühlung mit der Muse der Kaiserstadt, wo, wie Kretzschmar mit Recht behauptet, die eigentliche Heimat der deutschen Volksmusik ist. [1])

Das Thema des „Alceste"-Vorspiel-Menuetts:



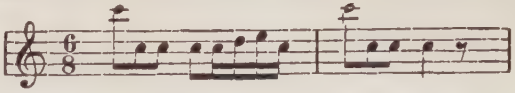
weist unzweifelhaft auf Einflüsse aus der slavischen Volksmusik hin. Während es im Anfang noch stark an Italianismen anklingt, wie wir sie aus der italienisierten österreichischen Instrumentalmusik kennen, zeigt es aber im weiteren Verlauf einen sehr großen Einschlag mährisch-böhmischer Volksmusik. Schürmann hat hier seinem Thema eine ethnographische Färbung gegeben, wie sie auch Mozart in dem mit „alla Turca" überschriebenen Allegro-Satze seiner A-dur-Klaviersonate nicht viel besser treffen konnte.

Dem Anfangsmotiv dieses Schürmannschen Menuetts begegnen wir in der Instrumentalmusik jener Zeit ziemlich häufig. So gebraucht es in ähnlicher Wendung Fux in dem zweiten „Menuet" (g-moll) der F-dur-Ouvertüre: [2])

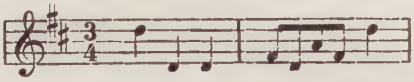


[1]) Kretzschmar: Geschichte der Oper. (Kolleg.).
[2]) Denkm. d. Tonk. in Oesterreich, I (Fux), S. 46.

Keiser bringt es im zweiten Teil seiner „Octavia"-Ouvertüre: [1])



Ferner verwendet es Georg Christoph Wagenseil im „Menuetto" seiner D-dur-Sinfonie vom Jahre 1746: [2])



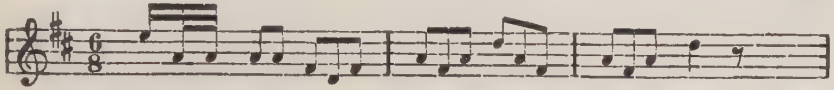
Selbst noch bei Haydn findet sich diese Art Thematik nicht selten, so z. B. in den Hauptsätzen seiner „Maria Theresia"-Sinfonie und der Sinfonie „Der Schulmeister".

Auch das volkstümliche Menuett in der Oper „Ludovicus Pius" ist österreichischer Provenienz; es ist ein „französisch stilisierter Ländler aus der musikalischen Atmosphäre des Wienerwaldes", aus der ja auch Fux seinen auf die Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens hinweisenden Motivenschatz schöpfte.[3])

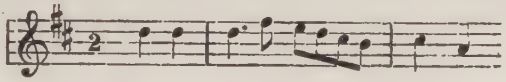
Ein wichtiges Kriterium für den dramatischen Geist einer Oper bildet neben der Behandlung des Rezitativs auch der Gehalt der Ouvertüre. Wir haben über verschiedene neapolitanische Opernsinfonien den Stab brechen müssen, weil ihre Komponisten nicht nur jeglichen Zusammenhang mit dem Drama außer acht ließen, sondern sogar oberflächliche Klingstücke operettenhaften Anstrichs ernsten Musikdramen voranstellten. Man hatte sich hier eben weit entfernt von dem hohen dramatischen Ernst, mit dem die Venezianer an ihre Opernkompositionen herangingen. Wenn auch die instrumentalen Operneinleitungen dieser großen Dramatiker noch nicht immer programmatischer Tendenz waren, so erfüllten sie doch den Hauptzweck den Zuhörer auf ernste Dinge vorzubereiten. Lully betonte, wie bereits erwähnt, in seinen Ouvertüren den Grundcharakter der kommenden Handlung, indem er seinen Instrumentalvorspielen ein heroisches oder pastorales musikalisches Gepräge gab. In diesem Sinne folgte ihm auch Schürmann, dessen Ouvertüren, cum grano salis genommen, sogar den Forderungen des jungen Wagner (ca. 1840) genügen, der für den allgemein künstlerischsen Zweck der Ouvertüre das Postulat aufstellte, sie solle „ein idealer Prolog sein, und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten." [4]) Einen ähnlichen Gedanken sprach schon 150 Jahre früher Mattheson aus, der über die Operneinleitungen schrieb: „Ihre vornehmste Eigenschafft bestehet darin, daß sie einem kurtzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, was nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß, in solcher Symphonie, die Ausdrückung der Affecten

[1]) Händel-Ges.-Ausg. Suppl. 6.
[2]) Denkm. d. Tonk. in Oestereich, XV_2 (Vorwort).
[3]) Denkm. d. Tonk. in Oesterreich, IX_2 (Fux).
[4]) Vergl. Wagners Ausführungen: „Ueber die Ouvertüre" i. d. Ges. Schriften und Dichtungen, I. S. 202.

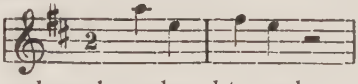
sich nach denjenigen richten müssen, die im Wercke selbst hervorragen.“ [1]) Wie Schürmann in seiner „Clelia“-Ouvertüre den kriegerischen Charakter des Stückes klar gezeichnet hat, darüber haben wir schon andernorts berichtet. Außerordentlich charakteristisch hebt sich der fugierte Teil mit seinem zum Kampf auffordernden Trompetensignal:



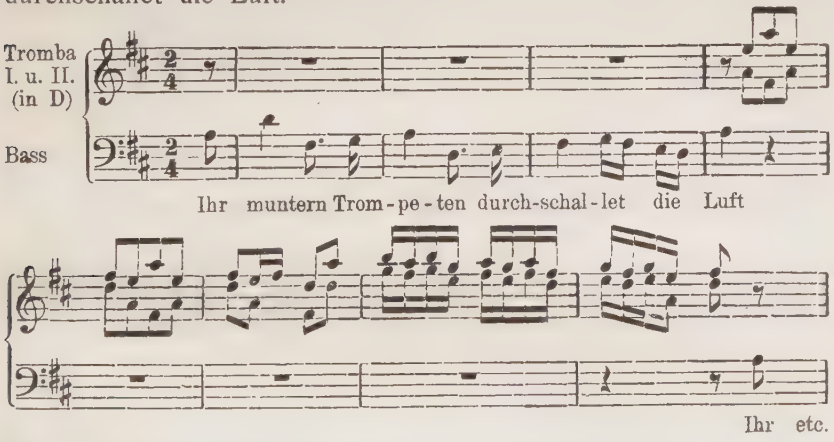
von dem Einleitungs-Grave und dem grandiosen Siegeshymnus des Schlußsatzes:



ab: dem Trompetenmotiv:



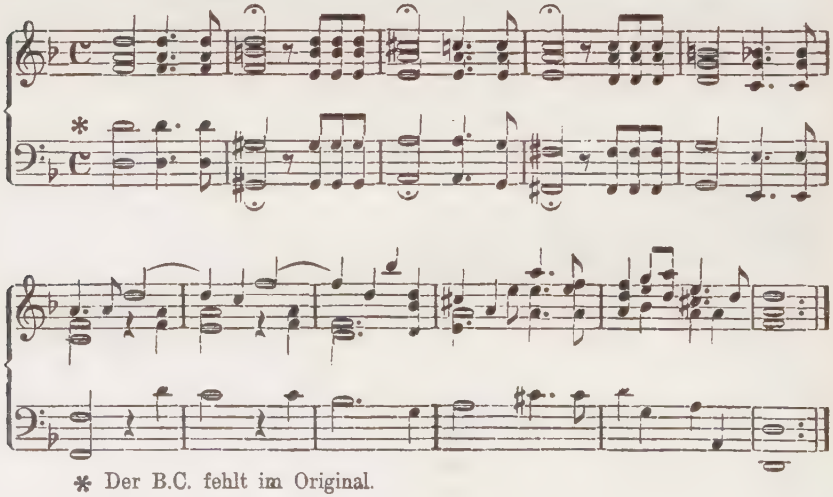
das im Schlußteil mehrmals gebracht und auch von den ersten Violinen aufgenommen wird, begegnen wir in der Oper selbst, in der Baßarie mit obligaten Trompeten: „Ihr muntern Trompeten durchschallet die Luft.“



Während die Ouvertüren zu den Opern „Salomon“ und „Ludovicus Pius“ den Grundton der Handlung im allgemeinen anschlagen, wird uns in der Ouvertüre zur Oper „Alceste“, jedenfalls in ihren Ecksätzen, schon das Schicksal der für ihren verwundeten Gatten in den Tod gehenden Alceste vorausverkündet. Die immer wiederkehrenden sehnsüchtigen Motive der „Salomon“-Ouvertüre weisen auf Salomons Liebeleien hin, auf die „Ergebenheit, die“ er, wie das Textbuch berichtet, „gegen seine vielen Weiber truge“, und die man „itzo an manchen Orte galanterien nennt“. Auch die Ouvertüre zur Oper „Ludovicus Pius“ mit ihren martialischen Klängen und ihrem

[1]) Mattheson: Kern melod. Wissensch., S. 125.

gespreizten, höfischen Wesen bereitet uns in ähnlicher Weise, aber im Ausdruck noch viel allgemeiner gehalten als jene beiden Ouvertüren, auf die kommende Handlung vor. Eine ausgesprochene Programmouvertüre wie Händels „Agrippina"- und Purcells „Dido and Aeneas"-Ouvertüren hat uns Schürmann im „Ixion"-Vorspiel niedergelegt, das uns das Geschick Ixions in feinen dramatischen Zügen entwickelt. Die pathetische Einleitung mit ihren olympstürmenden Läufen zeichnet aufs drastischste den hochmütigen und ehrgeizigen Charakter Ixions, der bereits den tollkühnen Entschluß gefaßt sich wider die Götter zu waffnen und mit Gewalt die Herrschaft über den Himmel zu erlangen. Der fugierte Satz der Ouvertüre schildert uns den Kampf zwischen Ixion und Jupiter. Wie abweisende Posaunenklänge dröhnen die langausgehaltenen Töne in den beiden oberen Stimmen mit ihren reichen Ligaturenketten, auf die die Bässe verzweifelt losstürmen; es ist der Todeskampf des wagemutigen und verwegenen Sterblichen, der mit den Götterwaffen nicht umzugehen versteht und nun durch Jupiters Blitze in den Höllenabgrund geschleudert wird. Der Schlußsatz mit seiner abwärts steigenden, seufzerartigen Chromatik besiegelt das Schicksal Ixions, der auf Zeus' Befehl „vom Pluto auf ein umlauffend Rad gebunden" wird, „daß er in ewger Pein muß seufftzend schweben".[1]) Dieser kurze Satz ist von einer geradezu dämonischen Ausdruckskraft, wie sie nur der poetische Gehalt jener Ixionsage unserem Meister inspirieren konnte, und klingt wie eine Vorahnung der wuchtigen dramatischen Schicksalsklänge aus den Musikdramen Glucks und aus Mozarts „Don Juan":



* Der B.C. fehlt im Original.

[1]) Zitat aus dem Operntextbuch.

Alphabetisches Verzeichnis der für die gedruckte Dissertation benutzten Literatur.

Agricola: Biographische Skizzen über Carl Heinrich Graun in Kirnbergers Ausgabe Graunscher „Duetti, Terzetti, Quintetti . . .“ Berlin 1773.

Ambros-Leichtentritt: Geschichte der Musik, 4. Band, 1909.

Brückner, Fritz: Georg Benda und das deutsche Singspiel. Sammelbde. d. Internat. Musik-Ges., 5. Band, S. 571.

Chrysander, Friedrich: a) Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert. Jahrb. f. Musikal. Wissensch., Band 1, Leipzig 1863, S. 146.

b) Ueber die erste deutsche Oper in Hamburg. Allg. musikal. Zeitung. Leipzig 1877—1879.

c) G. F. Händel. Leipzig 1858—1867, 3 Bände.

Clement et Larousse: Dictionnaire lyrique ou historie des Operas. 2. Aufl. v. Pougin. Paris 1897.

Eitner, Robert: a) Quellenlexikon.

b) Allgemeine deutsche Biographie, Band 33. Artikel: Schürmann.

c) Cantaten aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts. Monatsh. f. Musikgesch., XVI. Jahrg., S. 40 ff. und 45 ff.

d) Vergl. ferner Monatsh. f. Musikgesch., XXVI. Jahrg., S. 85, 106 (Kade) und 112.

Florimo, Francesco: La Scuola musicale di Napoli. Vol. IV. Napoli 1881.

Friedlaender, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 3 Bände, 1902.

Gerber: Lexicon der Tonkünstler. 1814.

Goldschmidt, Hugo: a) Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert. 2 Bände. Leipzig 1901 und 1904.

b) Francesco Provencale als Dramatiker. Sammelbd. der Internat. Musik.-Ges., 7. Jahrg., 1905/06, S. 608.

Gottsched: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutsch., dram. Dichtkunst. Leipzig 1757.

Heß, Heinz: Die Opern Alessandro Stradella's. Publikat. d. Internat. Musik-Ges., Beihefte 2, Folge 3. Leipzig 1906.

Heuß, Alfred: Die venetianischen Opern-Sinfonien. Sammelbde. d. Internat. Musik-Ges., 4. Jahrg., 1902/03, S. 404.

v. Köchel, L.: Joh. Jos. Fux. Wien 1872.

Kretzschmar, Hermann: a) Geschichte der Oper. Kolleg, Berlin, W.-Sem. 1905/06.

b) Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Viertelj.-Schrift für Musik-Wissenschaft, Jahrg. 1892, S. 1.
c) Monteverdi's „Incoronazione di Poppea. Jahrg. 1894, S. 483.
d) Führer durch den Concertsaal. Bd. 1. Leipzig 1898.
e) Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. Sammelbde. d. Internat. Musik-Ges., 3. Jahrg., 1901/02, S. 270.
f) Zwei Opern Nic. Logroscinos. Jahrb. der Musikbibl. Peters f. 1908. Leipzig 1909.
g) Die Jugendsinfonien Jos. Haydns. Ebenda.

Leichtentritt, Hugo: Reinhard Keiser in seinen Opern. (Berliner Dissertation.) Berlin 1901.

Lindner, E. O.: a) Die erste stehende deutsche Oper. 1852.
b) Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Herausgeg. von Ludwig Erk. Hamburg 1871.

Marpurg, Friedr. Wilh.: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bde., Berlin 1758—1778.

Mattheson, Joh.: a) Criticae musicae. 2 Bde., Hamburg 1722 und 1725.
b) Der musicalische Patriot. Hamburg 1728.
c) Das Neu-Eröffnete Orchestre. Hamburg 1713.
d) Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.
e) Ehrenpforte. Hamburg 1740.

Mayer-Reinach, Albert: Carl Heinrich Graun als Opernkomponist. Sammelbde. d. Internat. Musik-Ges., 1. Jahrg., 1899/1900, S. 446.

Mennicke, Carl: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906.

Neisser, Arthur: Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani. (Münchener Dissertation.) Leipzig 1902.

Niecks, Frederick: Historical Sketch of the Ouverture. Sammelbde. d. Internat. Musik-Ges., 7. Jahrg., 1905/06, S. 386.

Niedt, Friderich Erhard: Musici Musicalische Handleitung. 3 Theile. Hamburg 1710, 1721 und 1717.

Opel: Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig. Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde. Herausgeg. v. Ermisch. 5. Bd. Dresden 1884. S. 116.

Ottzenn, Curt: Telemann als Opernkomponist. Musikwissenschaft. Studien. Herausgeg. v. E. Ebering. Heft 1. Berlin 1902.

Pirro, André: L'Esthétique de Jean. Seb. Bach. Paris 1907.

Riemann, Hugo: a) Opernhandbuch 1886/87 mit Suppl.
b) Die französische Ouvertüre. Musikal. Wochenbl. XXX, 3. 1899.
c) Große Kompositionslehre. 2 Bde. Berlin und Stuttgart 1902/03.

Ribbentrop, Philip Christian: Beschreibung der Stadt Braunschweig. 1789.

Scheibe, Joh. Adolph: Critischer Musicus. Neue verm. und verb. Aufl. Leipzig 1745.

Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts. Kleine Handbücher der Musikgesch. Herausgeg. v. Herm. Kretzschmar. Bd. 1. Leipzig 1905.

Schiedermair: Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Leipzig 1908.

Schletterer: Das deutsche Singspiel 1863.

Schneider: Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 3 Bde. 1863—1867.

Scholz, Hans: Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke. (Münchener Dissertation.) Leipzig 1911.

Seiffert, Max: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. Viertelj.-Schrift für Musikwissensch., 7. Jahrg. Leipzig 1891. S. 145.

Sittard, Josef: Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. 2 Bde. Stuttgart 1890 und 1891.

Sommer, Hans: a) Die Anfänge der deutschen, insbesondere der Herzoglich Braunschweigischen Oper. Separatabdruck aus den Braunschweigischen Anzeigen. Dez. 1881.

b) Die Oper „Ludewig der Fromme" von Georg Caspar Schürmann. Monatsh. f. Musikgesch., XIV. Jahrg., S. 48 ff. und S. 53 ff.

c) Zur Schürmannschen Oper „Ludovicus Pius". Monatsh. f. Musikgesch., XIV. Jahrg., S. 137 ff.

d) Vorbericht im XVII. Bd. der Publikationen der Ges. f. Musikforschung (Ludovicus Pius).

Spitta, Philipp: Joh. Seb. Bach. 2 Bde. Leipzig 1873—1880.

Stier, Ernst: Georg Caspar Schürmann, ein Hofkapellmeister des 18. Jahrhunderts. In der Zeitschrift „Die Musik". 1903/04. 2. Januarheft, S. 107.

Vogel, Emil: Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel. VIII. Abtheilung des Katalogs. Wolfenbüttel 1890.

Wagner, Richard: Ueber die Ouvertüre in den gesammelten Schriften und Dichtungen. 10 Bde. Leipzig 1887—1888. Bd. 1, S. 194.

Walther, Joh. Gottfried: Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.

Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1911.

Wiel, Taddeo: I Teatri musicali Veneziani del settecento. Venezia 1897.

v. Winterfeld, Carl: Der evangel. Kirchengesang u. s. Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes. 3 Bde. Leipzig 1843, 1845 und 1847.

Zimmermann, Paul: Kleine Beiträge zur Braunschweigischen Biographie. 2. Georg Caspar Schürmann. Braunschweigisches Magazin. Herausgeg. v. Dr. Zimmermann in Wolfenbüttel. Juliheft 1906, S. 83.

Lebenslauf.

Am 11. August 1883 wurde ich, Gustav Friedrich Martin August Schmidt, jüngster Sohn des Kaufmanns Albert Schmidt und seiner Ehefrau Louise, geb. Niemann, zu Rostock in Mecklenburg-Schwerin geboren. Ich bin meckl.-schwerin. Staatsangehöriger und evang.-luth. Bekenntnisses. Nach vollendetem sechsten Lebensjahr kam ich Ostern 1890 auf die Realschule meines Heimatortes, die ich Ostern 1899 mit der Berechtigung zum Einjähr.-Freiwill. Militärdienst verließ. Ostern 1900 wurde ich in die Untersekunda des Rostocker Gymnasiums aufgenommen, nachdem ich durch einjähr. Privatunterricht in Latein und Griechisch die nötigen Vorkenntnisse erworben hatte. Michaelis 1903 wurde ich nach bestandener Reifeprüfung aus dem Gymnasium entlassen. Meinen ersten musikalischen Unterricht erhielt ich während der Schulzeit bei Herrn Musiklehrer Christian Ackermann und dem Kgl. Preuß. Musikdirektor Herrn Prof. Dr. Albert Thierfelder. Herbst 1903 wurde ich als Studierender der Philosophie (Musikwissenschaft) an der Landes-Universität Rostock immatrikuliert, besuchte dann von Ostern 1904 bis Sommer 1910 abwechselnd die Universitäten Berlin und München und bestand an letzterer am 22. Juli 1910 die Doktorprüfung.

Meine in der Heimat begonnenen prakt.-musikal. Studien setzte ich fort am Sternschen Konservatorium zu Berlin bei den Herren Max Loewengard und Wilhelm Klatte (Theorie), Hans Pfitzner (Komposition) und Max Landow (Klavier) und beendete sie in München als Privatschüler der Herren Pfitzner und Prof. August Schmid-Lindner (Klavier).

Im Laufe meiner Studienjahre hörte ich Vorlesungen über Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte, Philosophie, Anthropologie und nahm teil an den Uebungen und Seminaren der Herren Professoren: Erhardt, Golther, Lindner, Thierfelder, Zenker (Rostock), Fleischer, Friedlaender, Geiger, Haguenin, Kretzschmar, Lasson, Paulson (†), Stumpf, Wölfflin (Berlin), v. Aster, Kroyer, Lipps, Ranke, Riehl (†) und Sandberger (München).

Allen meinen hochverehrten Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen herzl. Dank aus, besonders aber den Herren Geheimrat Prof. Dr. Friedlaender, Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar, Prof. Dr. Kroyer und vor allem Herrn Prof. Dr. Sandberger, der mich mit vielfachen Ratschlägen bei meiner Arbeit unterstützte.